HOLLANDISCHE MALEREI

J. Pestman.
's-Gravenhage 1922.

DIE KUNST IN BILDERN

JENA 1921
VERLEGT BEI EUGEN DIEDERICHS

HOLLÄNDISCHE MALEREI

200 NACHBILDUNGEN MIT GESCHICHTLICHER EINFÜHRUNG UND ERLÄUTERUNGEN

VON

FRANZ ROH

1-15 TAUSEND

JENA 1921
VERLEGT BEI EUGEN DIEDERICHS

WIR kreisen planetarisch um die unabsehbare Kugelgestalt des Geschichtlichen. Indem uns Lebende das Eigenleben treibt, sehen wir von unserer Bahn aus immer neue Werte und Formen. Was köstlich nah gewesen ist, versinkt im Westen, um einst im Osten wieder aufzutauchen. Unser Standort, von wenigen großen lebenden Künstlern in Bewegung erhalten, hat sich letzthin von der Renaissance entfernt und droht sich heute selbst den großen Niederländerzeiten zu entziehn. Noch die vergangene Generation des Impressionismus stand dicht bei diesen. Der Formschluß aber, die Macht der Prägung, die heute gewollt wird, zielt nach dem Mittelalter und aller primitiven Kunst. Hier finden die Religiösen unerschütterte Transzendenz, die Logischen offenliegende Klarheit der Formbezüge, die Triebmäßigen unentspannte Kraft der Auswirkung.

Das Amt des Historikers im Lebensganzen wird nun aber sein, alle Bewegungen nutzend mitzufühlen, ohne ihnen wie der Künstler zu verfallen. Im Gegensatz zu diesem hat er das Gedächtnis der Welt zu sein, und damit dem Beobachter das Ganze zu erhalten, jeweils diejenige Kugelhälfte zur Vorstellung zu bringen, die sich für einige Zeit in die Nachtseite dreht. So ist ihm für die Wertgeschichte, die er nun einmal schreiben muß, — alle Geistesgeschichte ist ja letztlich solche — der Zeitpunkt eher günstig, wo der Gegenstand bei voller Sichtbarkeit doch schon in einige Entfernung tritt. Solches Entfernen aber hat er schon öfter überdauert: schon das ausgehende 17. Jahrhundert wandte sich — französisierend — ab und fast das ganze achtzehnte war jenem holländischen Geist im Grunde fern. Erst die „Erneuerung“ der Malerei im 19. Jahrhundert hat uns wieder in breitem Genusse vorbeigeführt.

Der unvergängliche Wert dieser Malerei ruht in ganz andern Eigenschaften als den zuvor als „heutigen“ genannten. Es ist das Jahrhundert der gelassenen Naturnähe und willensgelösten, selbstverständlichen Hingabe an die gesamte Wirklichkeit, ein völliges Auf- und Untergehen in ihr mit einem Minimum an Formel für das ewig Vielfältige. Man möchte durch das Kunstganze Achsen legen und die holländische Malerei als die eine Polzone erkennen: Gelassenheit statt Willensspannung, Wirklichkeitsfülle statt stilisierender Rückführung, Einfühlung statt Abstraktion, Hiesigkeit statt Transzendenz, Formimmanenz statt Formhervorkehrung. In dem ewigen Streite zwischen Natur und Prägung, den alle Kunst zu lösen unternimmt, hat diese Malerei sich auf die Seite der Wirklichkeit gestellt.

In dieser Stellung zur Sichtbarkeit nahm die holländische Malerei selbstverständlich Teil an dem Gesamtstand der abendländischen Kunst dieses Jahrhunderts. So verschieden die Malerei der damaligen Hauptbezirke, in Italien, Spanien, Frankreich und den Niederlanden aussieht, — mit der Gesamtfreiheit war auch die größere Isolierung der Nationen verbunden — so ist als gemeinsamer Fortschritt über das 16. Jahrhundert doch vor allem der Raum zu nennen, in dem man selbstverständlich hatte schalten lernen. Ob wir dabei die Nahfigur vor einer Wand vorstellen, wie sie Velasquez so oft gab, oder die klare Weite Claudescher Landschaften oder die Raumverhüllung Rembrandtischer Schatteninterieurs: jede Nation hat hier die dritte Dimension als einen selbstverständlichen Wert zur Voraussetzung. Während diese im 15. Jahrhundert bei den Italienern und danach bei den Deutschen auf

intellektueller Rechnung ruhte und man im 16. Jahrhundert virtuos aber gewollt mit ihr schaltete, war sie jetzt erst frei erlebt und die Figur dermaßen aus ihr hergeleitet, daß sie bisweilen gänzlich in ihr untergehen konnte. Gelockert war hiermit das strenge Verhältnis zur Bildfläche und die Renaissance-Bindung der Gestalten untereinander als Symmetrie, welch wägende Relation ja immer die Fläche voraussetzt. Das 16. Jahrhundert ging noch irgendwie von dieser aus, auch wenn es sie durchstoßen wollte, während das 17. eine Einheitsvorstellung des Raumes von vornherein hat, aus der erst man sich an die Teile wendet. Man vergleiche nur die Holländer Aertsen und Rembrandt. In demselben Sinne scheiden sich auch die Vlamen Bruegel und Rubens.

Die selbstverständliche Beziehung aller Bildteile — ein weiterer Hauptwert des Jahrhunderts — beruht sodann darauf, daß man die Dinge immer weniger auf ihren tastbar plastischen Gehalt abzieht, sie vielmehr meist auf ihren Tonwert hin verschmelzend zu genießen strebt. Da der Tastsinn ursprünglich an unsere Armlänge gebunden scheint und sich auch Vorstellungen dieser Art nur in den Vordergründen zu ergehen pflegen, während die Ferne immer mehr zur optischen Sicht einlädt, ist mit dem 17. Jahrhundert für dessen längste Zeit auch ein Wandel aus dem Nahfigurenbild in eine Art Fernbild spürbar. Das hat zugleich seine menschliche Seite, indem der Wert der isolierenden Vornfigur des 16. Jahrhunderts nun oft schwindet zugunsten einer unpersönlichen, sozusagen bescheideneren Einstellung des Menschen in das All der Dinge. Das Licht- und Schattenhafte der Wirklichkeit, das jetzt immer mehr interessiert und eine weitere Seite des Jahrhunderts ausmacht, wirkt in gleichem Sinne. Die malerische Art der Bilder, welche der Gegenstände trennende Raumform und Randgrenze unbetont läßt, scheint Ausdruck eines kontemplativ-monistischen Grundgefühls und der Vorstellung eines Alleinheitlichen. Wie sehr die „malerische" Technik bis ins Kleinste Ausdruck solcher Haltung war, ist ohne weiteres deutlich: der Fleck, der jetzt statt Linienzugs Atom des Bildes ist, hat für uns unwillkürlich schon als solcher etwas Gelasseneres, Gelösteres als die zusammengenommene richtungbestimmende Linie.

Die ganze Haltung aber äußert sich am schlagendsten schon in den Themen selber. Sie sind — entgegen heutigem formalem Urteil — zu allen Zeiten gewaltige Aussage und geistiger Befund, so daß man an ihnen eine Kunstgeschichte so gut aufstellen könnte wie an der jeweiligen Faktur. Zudem läßt sich aus zeitgenössischem Bericht belegen, daß alles inhaltlich genossen wurde. Aber auch sonst ist von größter Bedeutung, daß der kirchliche Gesamtstrom der Kunst, der durch das Mittelalter und noch das 16. Jahrhundert im Grunde einheitlich geflossen war, jetzt in Auflösung sichtbar ist. Wie die Kirchen auseinandertraten, so treten jetzt die Bildgattungen auseinander, und nun gibt es mehrere Wege, Vollgültiges auszuwirken. Während im Mittelalter in gewissem Sinne jeder jedes malte, setzte mit dem größeren Reichtum an Stoff ein Spezialisierungsprozeß ein, der in der Beschränkung einer jeden solchen Gattung bestimmte Methoden und Darstellungsformen durchhalten konnte, an denen sich die Gesamtschönheit der Welt auswirken ließ. An Stelle des Altarbildes wird die biblische und weltliche Historie, vor allem aber das Alltagsleben selbst gegeben, was wir nichtssagend Genre nennen oder spezieller Sittenbild. Letztere Bezeichnung, die uns leicht zu eng und intellektualisiert vor-

kommt, mag hier noch ihren Sinn behalten, da wir uns die Schilderung etwa einer Bauernkneipe nicht nur als Ausdruck triebmäßigen Behagens vorzustellen brauchen, sondern die intellektuellere Auffassung der Kuriosität tatsächlich mitzuspielen scheint. Auf die Bindung der Kirche war eine der „Vernunft" gefolgt, was schriftlicher Bericht uns nahelegt. Entscheidend für das Holland dieser Zeit ist aber, daß uns die Bilder ohne Sonderkenntnis ihres Inhalts vollsinnlich in Anspruch nehmen und auch ihren Erzählergehalt fast immer bloßlegen. Wieweit die Freude an der Wiedergabe der Wirklichkeit Selbstzweck war, zeigt stets die Liebe zum Porträt, wo nicht die kleinste rationale Beziehung mehr zugrunde gelegt werden kann. Man müßte hier Statistiken haben, um zu erheben, welche Breite innerhalb des Kunstumfangs entgegen allem früheren Bedarf das Einzel- oder Gruppenbildnis jetzt einnahm. Mit dem größeren Selbstbewußtsein des Individuums war auch dessen Bildwürdigkeit gestiegen. Man hielt auf sich und seine Sippe, und nicht nur Mächtige und Künstler waren porträtierenswert. Das Bildnis wurde immer stärker ein gesellschaftliches Überliefern, die Maler unsern Photographen fast vergleichlich.

Von ähnlicher Wichtigkeit ist die Entwicklung des Stillebens. Auch wird von hier aus deutlich, daß jenes Porträtieren nicht etwa nur aus psychologischem Interesse groß ward. Obgleich das Stilleben selber untergeordnet blieb und von den Großen des Jahrhunderts kaum gepflegt wurde, ist doch bezeichnend, daß es im 17. Jahrhundert zur Blüte kommt, besonders innig von den Holländern gehegt, zu einer Kunstgattung gesondert. Die alte Freude an jeder Form des Wirklichen, an Pflanzlichem, an Früchten, Stoffen und Geschmeide war schon im Mittelalter da, daraufhin aber durch die Figuralprobleme des 16. Jahrhunderts weggedrängt gewesen. Jetzt war die Zeit gekommen, wo ein nationaler Trieb der Niederlande wieder durchbrach, die unverkümmerte Schaulust und liebende Eindringlichkeit, mit der der Mikrokosmos eines Pflanzenlaufs oder der Oberflächenschnitt und Schimmer wohlgestalteter Geschirre aufgenommen wurde. Die seltene Stunde, in der eine Nebenbetätigung weitgehend zum Selbstzweck wird, ist immer ein Hauptwendepunkt in der Geschichte. So konnte das Stilleben Anzeichen werden für die gesamte Einstellung der holländischen Kunst, die wenigstens in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts auf weite Strecke hin die ganze Welt in diesem Sinn verstanden hat, eine stehende Dame Vermeers so gut wie den gesamten Innenraum Terborchs oder das innige Baumwerk A. van de Veldes, bis schließlich negativer Art den Stoffgenuß bei einem Werff und Netscher.

Auch die Architekturmalerei, aus ganz anderer Quelle kommend, nahm schließlich hieran teil, sie wurde zum Still-Leben in wörtlichstem Sinn. Daß sie sich zu einer geschlossenen Bildgattung verdichten konnte und in dieser Beschränkung die reichsten Reize auf sich sammeln, war wiederum ein niederländisches, speziell ein holländisches Ereignis. In Holland war das Andachts- und Altarbild durch die Bilderstürmer vernichtet und mit der reformierten Religionsform auch für die Zukunft beinah ausgeschlossen. Jetzt, wo nicht mehr die Heiligen zum Kulte dargestellt wurden, tritt die Darstellung des Kirchganzen hervor. Nicht für Kultzwecke gedacht, überliefern diese Bilder doch den andächtigen Stolz, mit dem man in den weiten hellen Hallen dieser gereinigten Räume gestanden haben muß. Einzelne Werke wachsen sich aus zur feierlichsten Schau, die der menschliche Kultraum bisher erfahren hat.

Am meisten Bedeutung aber hat die Schaffung der Landschaft als selbständiger Gattung. Sie tritt immer erst in sehr hohen Kulturstufen frei in die Kunst. Als kaum Bewegtes und den Zwecken des Menschen nur selten Verknüpftes, bleibt sie liegen, bis eine hohe Stufe der Kontemplation vorhanden ist. In der niederländischen Kunst bereits im 15. und 16. Jahrhundert da, war sie fast stets an irgend welche „Bedeutung" noch gebunden (sei es nur als Sprichwort- oder Jahreszeitenbild); erst im 17. Jahrhundert und bei den Holländern ist sie ganz mündig und zum freien Genusse ihrer selbst gelassen.

Wo war die Malerei damals in Europa offeneres Selbstbekenntnis? In Spanien, das seine Blüte gleichzeitig mit Holland trieb, war alles durch den Hof gekühlt oder durch die Gewalt der Kirche dunkel monumentalisiert. In Frankreich, dessen große, Zeit ebenfalls ins 17. Jahrhundert fiel, ging alles auf im großen Ziel einer antikischen Klassizität. In Italien lebte man vor allem die Folgerungen eines öffentlich-pompösen Barock aus, Deutschland gab durch den großen Krieg und Mangel eines führenden Talents (mit Ausnahme Elsheimers) überhaupt kaum Wesentliches her. Die ehrwürdigen Matronen Hollands aber stehen vor uns, nicht weniger ihre selbstgewissen Männer an der Schützentafel, sowie die seidene Tochter reichgewordener Kaufmannschaft, wie sie im stillen Raum den Brief entfaltet. Nicht minder kennen wir das eigentliche Volk, von der prallen, offensiven Jugend Haarlems bis zu den dunkel scheuen Juden Amsterdams. Und wo hätte man immer wieder dem ersten Künstler eines Landes nahest ins Gesicht sehen dürfen? Die gesamte holländische Kunst erreicht mit ihrer subjektiveren Haltung etwas Tagebuchartiges und dies zum ersten Male in der ganzen europäischen Geschichte. Das hat schon darin seinen Ausdruck, daß die Leistung der Architektur und Plastik zurücktritt und die Zeichnung als Skizze einen neuen Wert erhält, neben dem Kabinettbild, das nun die Hauptform darstellt, in der intimer Lebensausschnitt uns jeweils entgegensteht. Schließlich betrachtet und deutet man auch das Entlegene (Geschichte, Bibelstoffe) nur aus jener warmen Lebensnähe.

Zwei Durchbrüche durch das Barock haben sich in Westeuropa im 17. Jahrhundert vollzogen, beide hinein in damaliges Zukunftsland, beide hinein in die Schicht eines mit wenigen elementaren Mitteln rechnenden, neuen „Anfangs": Im herrschaftlich zentralisierten Frankreich der Durchbruch in eine Antike von einfachster Größe (Claude, Poussin, Champaigne). In den volksbefreiten, demokratischen Generalstaaten der Vorstoß in eine schlichteste Wirklichkeitsdarstellung. Was in Frankreich gleichsam von oben, von Akademien und der Autorität der Antike her sich vollzog, quoll hier von unten her aus Volk und Boden: die Rückführung des vielfältigen Bildapparates auf einfachste Urwirkungen, dort mehr der Bildfügung, hier des Naturgefühls. Das Barock hatte, zuvörderst in Italien, mit einst gefundenen Motiven seelischer wie bildnerischer Art sich abgewandelt in immer neuen Kombinationen der gegebenen Elemente, wie in einer großartigen Kontrapunktik, wo mit rationalen Verschlingungen die irrationalsten Wirkungen erreicht wurden. Der Instinkt für Bildrechnung war ins Ungeheuere gewachsen und die formale Logik herrschte beweglich über die schwierigsten Bildverhältnisse, das Ganze drohte mit Jenseitseffort sich hinaufzuwirbeln in Höhen bald des Ekstatischen, bald der Formsophistik. Da war es vorwiegend die holländische Malerei, die alles,

Themenbildung, Erzählungsart, Bildbau, Lebensgefühl wieder niederband auf die Erde.

Es ist kein Zufall, daß gerade dem Holländer die entscheidende Rolle zugefallen ist. Seiner abwartenden Wirklichkeitsschau, seiner kontemplativen Passivität mußte dieser selbstlose Dienst an den Dingen gelingen. Die wirtschaftliche Blüte gerade dieses Volkes erlaubte wachsenden Genuß der Umwelt, wobei das flache, plastisch schwer faßbare Land auf Mittel meist der Malerei verwies. Schon früh hatte der Südniederländer sich vom Holländer zu scheiden begonnen. Für den Keim dieses Gegensatzes mag der zwischen Roger und Bouts, zwischen Massys und Geertgen genannt werden, den man mit Vorsicht als bezeichnend angesprochen hat: der Süden öffentlicher, repräsentationsvoller, festlicher, der Norden ohne Geste, in sich zurückgewandt, die Dinge für sich selber sprechen lassend. Wenn wir die Bilder beider Stämme einmal wie Landkarten ansehen, so zeigt sich für die südlichen Provinzen ein Eilen, Schwellen, die Farb- und Linienströme rauschen auf, fallen und biegen wie auf reich bewegtem Grunde aus. Auf den *holländischen* Bildern fließt es meist einfacher, ruhig wie in der Ebene, wo nur gleichmäßig träger Ablauf, ein großes Warten möglich ist. Mit wenig Ausnahme — und zwar der frühen, von Vlämischem noch mitbedingten Zeit — erweist sich alles auf holländischem Kunstgebiete als stiller, mit weniger Expansionsgedräng und reichverschlungener Gestalt. Bei der Landschaft liegt der Horizont geduckt und über ihm die weite Himmelsstille. Wenn man nicht wüßte, welche Verehrung für Italien auch in Holland immer waltete, und daß die Hauptentwicklung, was äußerst wichtig, ohne jedes literarische Programm gewachsen ist, könnte man denken, man hätte damals die ganze romanische Kunst als eine unlautere Steigerung betrachtet. Die Sonderstellung Hollands, die unsere ordnungssüchtige Vernunft schon für die Volksanlage herausarbeiten möchte, diese Sonderstellung findet im Verlauf der äußeren Geschichte Stütze und Erklärung. Schon geographisch waren die südlichen Staaten dem romanischen Einfluß und der spanischen Herrschaft leichter zu erreichen. Von dem alten katholischen Regiment überwältigt, wurde in ihnen machtvoll die Gegenreformation organisiert und weltliche wie kirchliche Gewalt repräsentativ emporgehoben. Im Norden hingegen hatte sich nach erkämpfter Freiheit und mit Abschüttelung der Kirche das ganze Leben auf sich selbst gestellt. Ein gerader Bürgersinn herrschte hier demokratisch mit einem Minimum von Apparat und Kaste. Die Kunst, der kirchlichen Repräsentation entzogen, war frei für ihre neuen Aufgaben. Wohlhäbige Bürger aufgeblühter Städte wurden Besteller, Korporationen ließen sich konterfeien, nirgends traten Aufgaben hervor, die ins Sakrale oder Herrschertrunkene verführten. Freilich hätte man, barockem Zeitgefühl entsprechend, sich in neuem Reichtum und überseeischem Machtgefühl rauschend ergehen können. Daß man auch hier für Emporkömmlinge erstaunlich sachlich blieb, mag wieder auf das holländische Temperament verweisen.

Auch zeitlich scheiden sich die südlichen und nördlichen Bezirke. Im Anfang des 17. Jahrhunderts ist der Süden führend und Holland die „Provinz", die den Kunstprozeß des leitenden Landesteils nur jeweils etwas verspätet variiert, zwar schon mit bodenständiger Eigenkraft, aber doch meist nehmend. Dafür war freilich dann der Süden früh mit seinen großen Taten fertig. Brouwer, Rubens, Dyck starben sämt-

lich um 1640, die Entwicklungslinie sank hier also ab zu einer Zeit, als sie in Holland erst stetigsten Aufstieg nahm. So ist es denn kein Wunder, daß um Jahrhundertmitte das Wirkungsbild sich umkehrt: die aufgestaute, inzwischen angesammelte Gewalt holländischer Malerei floß jetzt nach Süden ab, von wo sie einst gespeist worden war. J. Siberechts, der einzig wahrhaft große Vlame, der nach Jahrhundertmitte noch grundsätzlich Neues schuf, tat das durchaus im Geiste Hollands.

Indessen alle Festlegung der Stammeseigenschaften ist heute noch mit höchster Vorsicht aufzunehmen. Noch ist sie nicht viel mehr als künstlerisches Gleichnis. Statistiken, Stammbäume werden hier erst Boden schaffen. Und nur das Volk im engeren Sinne scheint der großartigen Monotonie der Stammesbegabung zu unterliegen. Das schöpferische Individuum zeigt sich auch hier oft jenseits dieser Grenzen. Wüßten wir nichts über P. Bruegel, so würden wir ihn triumphierend als Holländer feiern, vielleicht im Gegensatz zu Rubens dann auch Jordaens, vor allem aber Brouwer, Siberechts. Und wäre Terborch, der Kühle, Delikate, in Frankreich geboren, wir würden das gleich sehr bezeichnend finden. Die Verkettung der großen Individuen liegt auch hier mehr in überlokalen Kunstproblemen, an denen die jeweilige Generation arbeitet, vor allem aber im Nachwirkungskreis, den ein epochales Individuum um sich schlägt. Über die Beschaffenheit des Bodens und der Sitten hinweg reichen sich hier oft entlegenste Geister die Hand.

Wir werden noch sehen, wie weit dies in unserm Gebiet sich bewährt, wo selbst ausländische Strebungen und Individuen den Kunstverlauf entscheidend beeinflussen. Am wenigsten Erkenntnisgehalt aber dürfte die Zerteilung der holländischen Malerei in Schulen bestimmter Städte haben. Es stellt sich hier oft das Auseinanderstrebendste an Bildgattungen, Abhängigkeitsverhältnissen, Auffassungen nebeneinander, das bei Scheidung nach Generationen und Meisterwirkungen sich organisch sammelt. Wenig Sinn hat solche Trennung in einem kleinen Lande ohne Gebirgsschranken, wo man aus Haarlem nach Leyden und Amsterdam ritt, wo das ganze Land in einem Tag durchquert werden konnte. Jeder kannte verschiedene Städte und war auch durch die Zunft nichts weniger als abgesperrt, Fremdes zu sehen. War dieses Fremde aber stark, so hat es schon damals eingeschlagen mitten in die Bezirke des abgeschlossensten Städtchens. Auch ist die Übersiedlung von Ort zu Ort nichts weniger als selten. Gerade in Holland ist die Stadtkonstante gegen den Wechsel des Generationswollens und die Machtkreise bestimmender Meister nur eine Formierung dritten Grades.

Hier liegt als letztes Problem: wie man sich die Stellung der Maler zum großen, seltenen Individuum vorzustellen habe. Im Holland des 17. Jahrhunderts wird dieses Urproblem aller Geschichte besonders aktuell. War doch hier sozusagen jedermann ein Maler und diese Tätigkeit des öftern gleich durch drei Generationen einer einzigen Familie anzutreffen. Eine Breite der Volkskultur hierin, wie sie die Welt nie mehr gesehen hat. Man ist geneigt, sich eine einheitliche Masse Künstler vorzustellen, alle ähnlich und alle individuell. Hier am ehesten möchte man der schönen Vorstellung vom Volksgeist sich hingeben, der eine Gesamtkultur erzeugt und diese als homogenes Ganze gleichsam anonym zu lenken liebt. Bei hoher und verhältnismäßig stetiger Gesamtbegabung heben sich aber auch hier plastische Unterschiede heraus. Je genauer man hinsieht, desto deutlicher gruppiert sich die unabsehbare

Personenfülle um wenig Führende, die über jede Schranke hin Wirkungsbezirke um sich breiten. Wie sie sich an Qualität und Einfluß herausheben, so tun sie es auch in zeitlicher Hinsicht, laufen voraus und bringen Vorstöße, Entwickelungen überhaupt erst in Fluß. In diesem einen Sinne ist es durchaus möglich, die Geschichte selbst dieses unabsehbarsten Jahrhunderts mit einigen großen Individuen zu bestreiten. Sie werfen die verschiedenen Bildformen in das Gewimmel der Nation und diese gibt letzten Endes nur Varianten solcher Vorform, mit geschäftigen Händen und reizvoller Abwandlung. Ein Zustand, der um so begreiflicher ist, als ein moderner Individualismus der Produktion noch nicht herausgebildet war. In der Epoche scheint es noch das höchste Ziel, dem als absolut erkannten Meister gleich zu werden und mit Stolz wird uns gemeldet, daß es einem Rembrandtschüler gelang, als Rembrandt verkauft zu werden. Diese fruchtbare Anonymität des Geistes, wo nicht jeder ein Eigener sein will, befördert letztlich nochmal den Zusammenschluß des unabsehbar Scheinenden.

Am Anfang aller holländischen Gruppenbildnisse steht das Schützenstück des DIRK JAKOBSZ (Abb. 1). Es mag mit Ähnlichem von seiten des Dirk *Abb. 1* Barentz als Gegensatz zu dem des Cornelizs von Haarlem stehen (Abb. 2), dessen Wirken schon ins 17. Jahrhundert hineinreicht. Diese Schützenstücke trennt eine Welt. Im ersten, von 1529, lauter Einzelporträts, offen in zwei Zonen übereinander gestellt, plan ausgebreitet vor dem Beschauer, dem sich alle Köpfe zukehren, untereinander ohne allen Handlungsbezug. Nur zwei Gewehrrohre verraten den Sinn des Beisammenseins, den Hauptmann (unter der Jahreszahl) wird niemand herausfinden, obgleich zufällig verschiedene Finger auf ihn zielen. In jeder Einzelzelle aber Energien, die durchbrechen könnten zu einer Vereinigung teils mit dem Beschauer (gespannte Blicke, vorstoßende Hände), teils untereinander („verkröpfende" Gesten). Ein seltsamer Ort verschränkter Kräfte: in der Flächenbreite der Renaissance noch etwas vom stoßenden Rhythmus der Spätgotik und darin (wie stets im Norden) die ersten Keime des Barock. Man denkt an die schachtelnde Art nordischer Möbel des 16. Jahrhunderts.

Im Schützenstück des CORNELISZ von 1583 (Abb. 2) sind die Einzelkräfte durch- *Abb. 2 und 4* gebrochen, in größeren Zügen schlagen sie zusammen und haben sich eine Art Raum erzwungen. Noch ungleichmäßig treibt dieser an einigen Stellen kräftig auseinander. Jetzt tummelt man sich, durch faßliche Handlungen verbunden, Gruppe vereint sich mit Gruppe, Hauptwerte dominieren, der Fahnenträger beherrscht den Vordergrund. Das Bild von einem Einundzwanziger gemalt, bewunderungswürdig vorgeschritten, steht grundsätzlich schon, wo Frans Hals 33 Jahre später mit gleichem Thema einsetzen sollte. Aus einer Würdigung des C. van Mander wissen wir, wie sehr auf Wirklichkeit man aus war, tragen daher nicht fremde Ziele zu, wenn wir zusammenfassen: Man war auf bestem Wege, das An- und Fürsichsein des mittelalterlichen Menschen aufzugeben, der uns in seiner Einsamkeit einst doch so offen dargeboten wurde (ein Gegensatz, in dem vielleicht das Rätsel aller „frühen" Kunst gelegen ist). Das Verhältnis kehrte sich nun um: Bei Öffnung des Bezugs der Menschen untereinander nun eine Abschließung nach außen. Statt der alten Präsentation nach vorn eine zusammengeschlossene Szene, die uns beinah den Rücken

kehrt. Nun konnte der Beschauer sich mit diesem Kreise, der kaum noch auf ihn Rücksicht nahm, allein durch Einfühlung gleichsetzen. Wie weit das Schützenstück auch dieses vorgeschrittenen Cornelisz — Meister wie Grebber, Pickenoy behalten die versteifte Reihung — vorerst inmitten beider Arten steht, wird aufzuzeigen sein, wenn es mit einer weiteren Stufe zu vergleichen ist, wobei sich auch ergeben wird, wie weit zu jeder Zeit gerade Holland der Urform aller Bildniskunst, der Präsentation immer wieder verfallen ist.

Dieselbe Kunst, die im Bildnis ein wirklichkeitsvolles, nationales Gesicht aufweist, zeigt sich von ihrer Kehrseite, wenn wir das goldene Zeitalter (Abb. 4) desselben Cornelisz betrachten. Hier liegt ein Gerüst konstruierender Tendenzen bloß, bezeichnend noch einmal für die Jahrhundertwende, an der noch immer die beiden Kräfte aneinanderstießen: das italienische bauende Idealfigurenbild und das niederländische schauende Wirklichkeitserlebnis. Lauter unverarbeitete Eindrücke aus Italien stehen vor Augen. Als vordergrundsetzender Wert eine Rückenfigur von michelangeleskem Gliederkontrapost, links ein verwandter Akt, dahinter eine „liegende Venus" etwa Palmas, das stehende Mädchen wieder in anderer Meisterpose. Am linken Bildrand führt ein Frauenarm ein Verkürzungskunststück vor, indem er die Bildfläche durchbrechend auf uns zielt. Eine Ansammlung all der Motive, die man für bildwirksam und groß erachtete, bezeichnend für den Kreis der Haarlemer Akademie, die im keimenden Barock Italiens imposante Formeln fand für den feierlichen Akt, breitspannende Vordergrundswerte und die entgegengesetztesten Körpereinstellungen. Gewiß unerfreulich, weil von unfreien Köpfen vorgetragen, stehen solche Leistungen vor uns. (Ihren Entwicklungswert verkennt man freilich gern in Zeiten, da erst ein personaler und dann ein nationaler Individualismus waltet). Es war von beträchtlichem Wert, daß zu der These des nationalen Stils noch vor Beginn der großen Zeit einmal die Antithese trat, woraus ganz bald darauf die neue, reichere Synthese werden sollte. Auf seinen allgemeinsten Lebenswert gebracht war es der Vorgang, daß der wirklichkeitsnahe, intime, hiesige, beharrende Stil des holländischen Lebens sich einmal ins Fernere, Öffentliche, Utopische, Bewegungssüchtige begeben mußte, um die spätere unerhörte Freiheit zu erreichen. Auch sonst sind bereits Werte da, von einem Menschen zweiten Ranges nur genutzt, welche in jene Zukunft zeigen: die Farbe breit und hell genommen und der Fleischlichkeit als solcher beizukommen wenigstens versucht. C. v. Mander rühmt die Darstellung des Nackten und der Haut und anderswo sagt er von einem schreienden Kind, daß man es hören könne. In diesem seltsamen Nebeneinander von gewolltem Realismus und Schema finden wir die typische Lage der gesamten Gruppe gegen und um 1600, die uns in C. Cornelisz, C. v. Mander und H. Goltzius, den Gründern der Haarlemer Akademie, gegeben ist.

Im gleichen Jahrzehnt entstand als Amsterdamer Leistung das Schützenstück des
Abb. 3 CORNELIS KETEL, das wiederum von grundsätzlicher Bedeutung werden sollte (Abb. 3). Mit ihm nämlich war das Gruppenbildnis in Ganzfiguren geschaffen und damit ein Bildthema angeschlagen, das in immer neuen Variationen neben dem Halbfiguren-Gruppenbildnis herlaufen sollte. Wer Kunst aus Wirklichkeiten abzuleiten liebt, erwartet mit dem Auszug ins Freie eine Aufhellung der Szene; aber gerade Verdunkelung tritt ein, weil sie Ketels verschlossenem Ernst entsprach und

man in Amsterdam zu solcher Farbengebung neigte. Jedoch noch immer Kunst des 16. Jahrhunderts, weil man noch immer nicht vom einheitlichen Raum ausgeht, nicht die Figuren diesem unterstellt, vielmehr sie Stück für Stück zu nehmen und einem eigenartigen Rhythmus zuzureihen strebt. Selbst da, wo doch ein Stehen gegegeben ist, ergeht sich Ketel in seltsamen Bewegungszügen. Der internationale „Manierismus“ des 16. Jahrhunderts durchwirkt bisweilen auch das Bildnis, das als Einzelbildnis immer sachlich und national geblieben war. Die seltsamen, seit Michelangelo erregten Bewegtheiten waren auch dem Norden mehr als neue Theorie zum Aktfigurenbild. Sie konnten überall zum Durchbruch kommen, wo es eine Vielheit stark zu machen und zu verbinden galt. Nachklang von alter Gotik spielte wie beim Vlamen Bruegel mit, der wenige Jahre erst vor diesem Bild gestorben war. Noch stehen große Silhouetten übers Ganze, noch ist der Randwert der Figuren genossen, mit dem sie ineinander schneiden, wobei sich der Verlauf nach rechts und links schier ins Unendliche abtreppt. Alles noch irreal, so die Bewegung der Gestalten, die ihnen selbst nicht angehört, vielmehr an unsichtbaren Fäden läuft, wie auch der Raum, in dem sich auf vier Fliesen Tiefe drei Reihen dieser Menschen stellen. Zwischen Malerischem und Linearität, Bewegung und Festigkeit, Scheu und Selbstgefühl dieselbe unheimliche Mittelstufe. Die Zugehörigkeit des Gliederspiels muß man sich beinah überlegen. Eine erregende Erscheinung, undenkbar in der holländischen Kunst des 17. Jahrhunderts, wo Raum, Bewegung, Seele aus einer realistischen Vorstellungseinheit wachsen sollten. Die Windung mancher Körper, die kleinen Köpfe, die schräg stehn und nur Ausklang eines Körperzuges sind, gemahnen fast, trotz alles Einzelrealismus, an des Zeitgenossen Greco Phantasiekunst.

Waren die Bilder der genannten Künstler, die im wesentlichen noch vor 1600 ihre Tätigkeit entfalteten, noch durch interessante Schiebung, überraschende Begegnung und Verstrebung aller Teile wirksam, so sollte dieses mehr und mehr verschwinden und nun ein neuer Bildreichtum mehr auf dem Wege der Naturnähe, des Modellrealismus erreicht werden, womit zugleich die Wandlung zur „natürlichen“ Bildeinheit des 17. Jahrhunderts gegeben war. Hier ist der Italiener CARAVAGGIO doch wohl die treibendste der europäischen Potenzen für den Jahrhundertanfang auch im Norden. Die wachsende Verschränkung, welche das einigende Sehen des 17. Jahrhunderts vorbereitete, durch einen stärkeren und einfacheren Bildbegriff, durch neue sinnliche Anschauung der als Selbstzweck nun erscheinenden Objekte wirklich zu ersetzen, dies war zunächst die europäische Tat des Caravaggio, und damit stellte er sich gleich als Anfang — mit stärkster Nachwirkung im Norden — auf den Boden des neuen realistischen Jahrhunderts. Selber dem Barock gehörend und dem Figurenstil verhaftet, brachte er um 1600 in den Entwicklungsstrom derartige Sehgewalt, Eindringlichkeit aufs Wirkliche, daß er von hier aus aller Malerei eine elementare Wendung geben konnte. Wirklichkeitsgierig malte man nun irgendein Modell mit Haut und Haar herunter und gab es als Apostel aus. Das Fleisch erhielt sinnliche Nähe, die Malerei sprach Stofflichkeiten aus. Die Kernkraft reiner Farben wurde wieder aufgenommen (besonders blau und gelb), sachlich klare Modellierung in den Dienst der Wirklichkeit gespannt, alles dringlich zur Greifbarkeit erhöht. — Wobei die eigenartige Bedeutung Caravaggios darin liegt, mit den Mitteln des

Plastischen, der Malerei und des Gezeichneten zugleich zu arbeiten, wo andere Realismen einer einzigen dieser Möglichkeiten zu verfallen pflegen. So konnte er in Holland nach verschiedener Richtung wirken, einmal nach einer sachlich klaren Zeichnung, wie sie vor allem Honthorst geben sollte, andererseits mehr nach malerischer Körperlichkeit, wie sie etwa Terbrugghen zeigte, Utrechter Meister des Jahrhundertanfangs, die nichts als Schüler jener italienischen Richtung waren. Während der Einfluß in den südlichen Provinzen vor allem Jordaens stark ergriff, wirkte er in Holland auch auf den Bloemaertkreis und auf Baburen. Die männlich kalte Kraft, die gewaltig nüchterne Psychologie dieser Richtung, die drastischen Modelltypen als uns entgegengehaltene Vordergrundsfiguren haben auch die Kunst Frans Halsens miterzeugt. Auch für das Helldunkel, das man sich gern als Ausgeburt des Nordens denkt, ist diese italienische Richtung Quell gewesen. Insofern ist selbst Rembrandt noch von hier bedingt.

Abb. 5 HONTHORST mag diesen derben Sachrealismus des ersten Drittels des Jahrhunderts zeigen, wie er zunächst als Gut Utrechts bezeichnet werden muß, wo bei verbleibendem Katholizismus Verbindung mit dem Süden dauerte. Lebensgroße Gestalten werden zu festen Gruppen zusammengeschoben, raumstark, fast übermodelliert stehen die Körper auf uns zu. Alles in großer Form gesehen, Beleuchtungsgegensätze aus verdecktem Lichtquell, die Körper scharf durchschneidend, modellierend. Schmelz und Farbschwebe sind nicht gesucht, alles vielmehr ist fest und trocken durchgehalten. Noch sind die Greif- und Tastinstinkte aufgerufen, so daß man von bemalter Plastik sprechen konnte. Welch wüster Gegenstand im „Zahnbrecher" (Abb. 5), mit Mitteln einer „Anbetung des Kindes" vorgetragen! Die ganze erste Lebenshälfte Honthorsts, die allein Wirkung hinterließ, ist mit Derartigem ausgefüllt, gerne mit Halbfigurenbildern derber Liebesszenen des „verlorenen Sohnes". All das ist eigentlich schon Sittenbild und Genre. Die aufzeigende Psychologie und gerade das Krasse der Wirklichkeit erweisen aber, daß deren natürlicher Genuß noch nicht vorhanden, nur gierig gesucht war.

Neben Honthorst, der eindringlich der Einzelform nachgeht und allen Tonstufen
Abb. 6 zeichnerische Präzision unterbaut, steht als ein anderer Utrechter TERBRUGGHEN. In seiner Bänkelsängerin, einer blonden Sumpfdotterblume (Abb. 6), zeigt er einige Jahre später, gern angewandt auf eine Einzel-Halbfigur, wieder das Schema der plastisch genommenen Nahgestalt. Hier ist jedoch schon weniger Tastsinn aufgerufen und einigermaßen optisch das Stoffliche zu spüren. Ein Butterweiches ist im Fleisch gewollt, die eckige Faltenführung der Gewänder Honthorsts in rundlich fetten Fluß gekommen, der nirgends rauhere Begegnung zuläßt. Einfach Großformiges und offen helle Farbe (wasserblau und gelb) verleihen dem schlürfenden Genusse dieses Malers genügend freie Haltung und holländische Objektivität. Sein Thema, die nahgebrachte Halbfigur aus dem Bild herauslachend, hat später in Frans Hals die männlichere Darstellung gefunden.

Stellt man, nach Haarlem übergehend, den lustigen Zecher (Abb. 7) gegenüber,
Abb. 7—23 der als bezeichnend für den reifen HALS zu gelten hat, so findet man ein damals europäisches Novum: der natürliche Ausdruck, soweit er schon der Caravaggio-Schule eigen war, ist nicht nur auf der Körperoberfläche plastisch vorgewiesen, sondern

treibt aus dem Innern der Figur heraus. Zuvor vom Rahmen her geballt behäbige Fülle, jetzt kampflustige Bewegung nach den Seiten ausgespannt. Alles geladen mit Bewegungskraft, die Glieder unwillkürlich auseinanderfahrend. Ein Arm ist jetzt gebrochen in Gelenkigkeit, wo früher er mit gebauschter Kurve in die Hand floß. Und was die Menschen anbelangt, so haben sie ihr Leben jetzt in eigener Regie, gehen aus sich heraus, leben sich gleichsam aus, wo sie im 16. Jahrhundert und selbst teilweise noch im Caravaggiokreis von außen nur bewegt erscheinen. Diese Selbstöffnung eines eigenen Lebens ist nirgends früher und stärker als bei Hals zu spüren. Und zwar trägt dieser Strom, wo er ein Neues war und den Bewegungsstrom des Rubens nahe fühlte, den Charakter schlagkräftiger Aktivität, während er in späteren Stadien stiller, holländischer fließen sollte. Jetzt prallt alles in Winkeln aneinander, wie ein Gefecht sind auch die Striche hingesetzt. Selbstherrlich bricht die Technik aus dem Gegenstand, wodurch die Form nun nicht mehr abgeschlossen, selbstgenugsam vor uns steht, sondern vor unseren Augen sich erzeugen muß. Der Pinselhieb fungiert als Licht- und Farbbezeichnung, hat aber durch das Zielende bisweilen linearen Wert, gerändert wird das Glas, sein Licht zum Pfeil. Diagonalaktion treibt durch das Bild (und selbst ein runder Hut erhält davon).

Das Schnellebige solcher Bilder ist weder auf ihr Modell zurückzuführen, noch ohne weiteres als Herstellungstempo zu deuten. Mit letzterem in Verbindung stehend, handelt es sich zunächst doch nur um einen Stil, um eine Wertung gegenüber Kunst und Leben, deren Bestes in der triebmäßigen Lebendigkeit gesehen wird, woraus Thema, Bau und Technik sich ergeben. Grundsätzlich ist es möglich, daß an solchen „skizzenhaft hingehauenen" Bildern lang geschaffen wurde, bis sie auf den Punkt gebracht waren, wo sie allseitig Augenblicklichkeit ausstrahlten. Über Halsens äußere Arbeitsart fehlt uns gesicherter Bericht.

Will man nun das Wesen dieses ersten Großen des Jahrhunderts völlig fassen, so muß man freilich Gipfel mit Gipfel vergleichen. Ein fröhlicher Pessimist ist er einmal genannt, Rembrandt dabei als melancholischer Optimist bezeichnet worden. Farblich malt sich dieser Gegensatz darin, daß es auf Rembrandts Bildern allenthalben warm hervorblüht und doch ewig Dämmer bleibt. In Halsens reifer, unbeeinflußter Manneszeit legen sich die Farben selbstsicher auseinander, stehen freier, offener vor uns, dafür aber kämpfen sie oder stellen sich auf ein abweisendes Grau. Und die triebhaften Menschen vertrauen sich keineswegs, auch wenn sie miteinander pokulieren. Mit der Bewegung könnte Hals sich in die Nähe eines Rubens stellen, wenn nicht das Leben hier überpersönliche Durchflutung wäre, während Halsens Mensch sich selber setzt und seine unverwüstliche Vitalität gelegentlich durchaus in frechen Gegensatz zu übergeordneten Kräften bringt. Der tiefste Unterschied jedoch führt auch bei Hals hinter das Einzelwesen: die ganze Art, in der das Leben lebt, wird da als heller Kampf, mindestens als Bewegung von Kraft gegen Kraft vorgestellt. Deshalb haben nicht nur seine Menschen einen entsprechenden Duktus, der ganze Auf- und Grundriß seiner Bilder zeigt jene willenssichere unbedingte Frische. Die auf sich gestellte Gewalt könnte Hals an einen dritten seiner Zeitgenossen heranführen, an Velasquez, mit dem er in der Tat den saftigen Genuß des Stofflichen, den breiten Farbauftrag, das Hiesige eines männlichen Realismus und die Entwicklung von kubischer Form zu malerischer Auflösung ge-

mein hat. Gerade von hier aus aber erhellt das Werdende, Bewegungsträchtige auch der ruhigsten Figur von Hals. Wo die Leiber des Velasquez höchstens durch ihr ruhendes Volumen den Rahmen bedrängen, tun diejenigen des Hals es durch ihren wirklichen Bewegungsdrang. Im Kleinen bildet sich dieser Unterschied im Pinselstrich ab, der nicht ruht oder fließt, sondern springt, keilförmig hingehauen und nicht gleichmäßig breit gelegt.

Aus Halsens Wesen resultiert zugleich, daß er nie überdeutet, eher den seelischen Gehalt auf eine einfachste Formel abzuziehen wagt. Fester Leib, Mut, Schlagfertigkeit, Willenslust sind in der besten Zeit sein Ethos, geschieden von dem kommenden Rembrandts wie Tag und Nacht. Hals ist sicher der nüchternste, wachsamste der holländischen Maler gewesen, weshalb jedoch nicht angenommen sei, er habe stets das Individuum als solches eingefangen. Selbst er bildet Typen wie jeder Künstler. Schon die genannten Eigenschaften machen seine Menschen zu einer einzigen Bruderschaft, wie bald darauf auch Rembrandts Menschen eine Familie darstellen sollten, wo wiederum gewisse Lebenstöne ein für allemal nicht zugelassen werden. Eine Abwandlung der Typen haftet in viel höherem Grad an der Entwicklung des Künstlers selber. Halsens Unmittelbarkeit liegt aber schon darin verbürgt, daß er nie Stoffe aus literarischen Quellen genommen hat. Noch Honthorst hatte seine Darstellungen meist aus einem altgeheiligten Vorstellungskreis entwickelt, wobei man z. B. die „bordeeltjes" ganz ehrlich als „verlorenen Sohn" ansah. Wie Hals die romanistische Bildform des Honthorst abwarf, so schüttelte er auch die festen Themen ab. Er scheidet sich hier rück- und seitwärts, aber auch vorwärts, da die Verkleidungs- und Fabulierlust durch ihn keinesfalls vernichtet war.

Für alle Bildnisse des Hals bleibt nun bezeichnend, daß sie direktesten Bezug auf den Beschauer nehmen, daß die Personen offenen Gesichts heraussehen oder frontal vor uns gebreitet stehen. Immer ist es Vordergrundfigur, die gleichsam vorn am Rahmen bleibt, möglichst vor naher einfarbiger Wand. Die „Greifbarkeit", die Sinnennähe der Erscheinung, die Halsens Ziel, läßt auch zur Nähe in realer räumlicher Beziehung greifen. So bleibts bei dem durch Caravaggios Schule gegebenen Vordergrund-Figurenbild auch später, als Hals optisch im Sinne eines Fernbilds schaltet. Ihm lag nicht an erfindungsreicher Handlung im Raum, wie sie bei Rembrandt sich so bald einstellen sollte. Mit wenigen Werten, einem oder einem halben Leib füllte er somit breithin ein Bild, worauf, noch abgesehen von seinem urwüchsigen Temperament, er schon formal die größere Wucht vor Späteren voraus hatte. Fast immer bleibt bei aller Abwandlung im Technischen der Menschenleib alleiniger Raumträger, vergleiche hierfür die Begegnung von Frau und Kind (Abb. 12) mit der kommenden des P. de Hooch (Abb. 185) und den „Narren" (Abb. 13) mit demjenigen des Steen (Abb. 194).

Halsens früheste Phase liegt im Dunkel. Durch zeitgenössischen Bericht sind wir versucht, das Geburtsjahr auf etwa 1580 anzusetzen, also, was wichtig ist, mit dem des Rubens etwa gleicher Zeit. Dabei bleibt allerdings befremdlich, daß eigentliche Jugendarbeit aus der Lehrzeit bei van Mander noch nicht aufzufinden ist und Hals erst 1616 vor uns steht. Trotzdem bleibt Hals der früheste der Großmeister des Jahrhunderts. Wie in dem Nachbarlande Rubens, kommt er aus jener schweren tintoretto-dunklen Farbe, aus einer noch verhüllenden Bildform, um gleicherart ins

offen Ausgebreitete und Helle vorzustoßen, eine Wandlung, die bei Frans Hals erst in den zwanziger Jahren vor sich gehen sollte, weitgehend mit Hilfe gewisser blonder Farben und leiblich klarer Form des Caravaggiokreises. Im Jahre 1616, dem Jahre des ersten Schützenstückes, zeigt der „Heringshändler" noch den rauchbedeckten Ton, aus dessen Undurchdringlichkeit nur wenig glitzernde Lichter stoßen. Gespanntes, Dumpfes liegt noch vor, indem das heftige Dunkel und das plötzliche Hell noch nicht in lösender Einheit mit dem Körper stehen, vielmehr feindlich dessen metallen feste Greifbarkeit umrauchen. Die unvermittelte Begegnung des Tastbaren und Optischen, zweier Formsysteme, die sich auszuschließen scheinen, gibt eine wundersame Spannung. Die Menschen sind entsprechend eingestellt: obgleich schon alle Freibeweglichkeit Halsischer Leiber in sich tragend, sind sie doch noch im Sinn des 16. Jahrhunderts eingespannt, so daß die Regung etwas Ächzendes erhält. Entsprechendes auch in der Raumgestaltung, die immer noch den steifenden Bezug zur Fläche hält. Stand Ketel dicht vorm Grenzstein einer neuen Zeit, so steht der frühe Hals von 1616 dicht dahinter, im Sinne zweier Phasen eines Überganges. Es ist die viel verkannte, feierliche Stunde, wo sich zwei Bildsysteme magisch begegnen und durchstellen.

Das Bildnis eines Predigers von 1627 (Abb. 8) ist klarer und einheitlicher. Die Farbverhaltenheit war durch den Gegenstand gegeben. Auf hellem Grund hebt sich jetzt die Erscheinung ab und alles ist geklärt bis in die Ecken. Offen liegt ein Lichtspiel auf dem Kopfe, der momentan, zielsicher aus dem Bilde blickt, und auf dem Ärmel treibt der Pinsel schon sein Spiel. Obgleich wir schon im Jahr des zweiten Schützenstückes sind, ist alle Form noch recht befangen, was das Format bedingen mag, das unsere Abbildung nicht übersteigt. Die Teile klar und jedesmal in sich geschlossen, sich voneinander wie vom Rahmen sondernd, in dem das Bildchen nochmal festsitzt. Ein wenig noch von fester Miniaturarbeit (mit der ja auch der junge Rembrandt rang), welche der expansive Hals jedoch bald sprengt, während sein Bruder Dirck sein Leben lang auf solcher Stufe blieb: lebhafter Einzelstrich bei tastbar unzerstörter, alter Kleinform.

Die neue optische lag mehr schon vor im Dresdener Bildnis (Abb. 9), das man etwas später ansetzen wird, weil nun das Licht doch noch ganz andere Bedeutung hat, das Haar als malerische Masse flutet. Wenn auch die Spitzen sich in Einzelschärfe halten, geht alles doch ganz anders aus dem Ganzen. Wir addieren nicht mehr Kopf + Rumpf + Arm, sondern dividieren eine uns hingeworfene Summe in die Teile. Auf die Bildgestalt des 16. Jahrhunderts steht in Vollendung die des 17. Jahrhunderts vor uns. Was Hals für den Zusammenschluß der Menschen zur Gruppe schon geleistet hatte — es wird noch zu betrachten sein — mußte auch für alle Teile eines Einzelbildnisses wirken. Eine aufs Gegenwärtige und Augenblickliche gestellte Handlung, die alles in die Einheit eines einzigen aktiven Lebens setzt, so sehr auch dessen Einzelzüge auseinanderfahren. Das Stehen im Bild, das Blicken und das Hängen eines Kragens: alles scheint Aktion, vom Willen der Person bedingt. Fehlt hier der Rahmen jenes Pastors, so daß der Körper frei im Bilde steht, so bleibt er doch als Ganzes blockgeschlossen und abgehoben von der Wand.

Im lustigen Zecher (Abb. 7), an dem wir eingangs das Wesen des Frans Hals bestimmten, hat das Leben der Binnenzeichnung nun auch den Umriß aufgelöst und

den Körperblock zerteilt. Der Kopf, der erst noch mehr als Kubus stand, wird jetzt zum malerisch verwegenen Spiel der Fläche, in die der Leib ganz locker eingewirkt erscheint. Viel freier noch spricht die Faktur und goldgelb leuchtend sprüht die Farbe überall. Hier lag der Ehrgeiz des Frans Hals, mit dem er sich schon auf der Höhe fühlte. Und wirklich ist aus eigener Kraft auch nicht mehr viel gewonnen worden.

Nicht ohne fremden Einfluß scheint eine Nebenform des Bildnisses, wie sie im Haarlemer Bürgermeister und ebenso in seiner Frau (Abb. 10, 11) gegeben war (1631). Besonders bei dem Mann nimmt man Verwandtschaft mit einer Bildnisart des Rubens wahr, indem die Malerei „gewählter" auftritt, geschmeidig seidenen Glanz in Fleisch und Stoffe spielt, den leis zurückgenommenen Körper glatter rundet, verhaltener in der Farbe ist, zum Teil mit sauberem Strich brillieren will, nicht mehr mit derberem Bewegungsschwung und freiem Netz des Pinselwerks. Gepflegten Bürgern mochte diese Art genehmer sein. Doch auch für Hals war sie gewollter Schritt, anfangs der dreißiger Jahre hier getan.

Ein anderer Zustrom wurde wichtiger, die Amsterdamer Malerei, die Hals Erneuerung des Helldunkels einbrachte: statt jäher eine mildere Beleuchtung, statt alter rauchiger und deckender durchsichtige und lösende Beschattung, wofür das Gruppenbild von 1641 Zeuge ist. Die zweite Einflußwelle wirkt als Einheitston auch noch in späterem, verwegenem System. Stärker als man zunächst sich denkt, dämpfte die Amsterdamer Malerei die lichte und lokale Farbentwicklung Halsens, denn auch für ihn sank die Erscheinung nun beträchtlich ein zur bloßen Abstufung von Hell und Dunkel, auch wenn er nicht dahin gestrebt hat, die Töne der geheimen Einheit zuzuführen, die Rembrandt gleich von Anfang ahnen ließ. Bei äußerlich oft größerer Monochromie des Hals bleibt seiner Farbe mancher Eigenwille. Immerhin wird seine Malart fließender, bisweilen flatternd, der Stoff wird öliger, ein fettes Schwärzlich schwimmt zuletzt in vielen Bildern. Seit etwa 1640 ist die lokale Farbigkeit in neuem Sinn erloschen.

Weniger geschmeidig, derberen Griffes steht Kind und Amme (Abb. 12) auf uns zu, ein Bild, mit dem des Gegensatzes halber nochmal zum Anfang der zwanziger Jahre zurückgekehrt sei. Der Kubus dieses Kindes hat noch das greifbar Feste, die raumstarke Form steht ungelöst und zeigt bis in das Fleisch der Köpfe etwas wundersam Gesteiftes. Die Musterung des Kleides haftet zäh, das lockere, allzu lockere Handgelenk ist noch nicht spürbar. Auch in dem unbeweglich Eingestellten, der Tracht der Frau, und in Verlegenheiten wie dem oberen Arm des Kindes verrät sich noch Zusammenhang mit Stücken frühester Zeit, nur daß das Formenwesen schon größer, wuchtiger ist. Die Köpfe haben etwas Apfelfestes. In diesem Sinne ist auch das Psychologische auf eine köstlich drastische, einfachste Formel abgemindert. Gar nicht zuerst im Leib die Lebensregung, wie später mit dem flüssigeren Stile oft, sondern das pralle Leib-Sein selber ist betont. Von hier aus erst wirkt auch die steife Wucht eines derartigen Kinder-Zeitgewandes.

Der Narr (Abb. 13), der doch nach obenhin ein Ständchen bringt, ist gleicherweise bildnishaft genommen, durchaus als nahe Halbfigur das Bild schon mehr als füllend, — kein Auswachsen zum eigentlichen „Genre" zugelassen. Das Werk, kurz vor 1626 anzusetzen, ist später als das vorgenannte Doppelbildnis: das Licht fließt breiter, das Gesicht ist weicher modelliert, lockre Bewegung bis hinunter in den

Körper fühlbar. Die Lust tritt ungezwungen vor, entsprechend dem Barock, dem alles Leben nur im Affekte deutlich faßbar scheint. Brachen die Vlamen hierin Bahn, Rubens mit gleichmäßig wohligem Schmunzeln, Brouwer mit Leidenschaft nach Lust und Unlust hin, so konnte Hals mit seinem Temperamente gar nicht schwanken. Er ward — nicht nur in Holland war das neu — auch für das Bildnis Maler eines positiven Lustausdrucks. Der Gegenstand als solcher war gegeben, wie wir durch ganz verwandte italienische Lautenspieler wissen, neu aber war die selbstgewisse Ausdruckskraft, die Kopf und Glieder in natürlichster Bewegung eint.

Wie ein früher und ein später Hals sich scheiden, sieht man am klarsten am Heythuysen, den der Künstler wiederholt gemalt hat: an zwei Einzelbildnissen, die Reicheres an Raum und Grund hinzutun, wenngleich durchaus Figurenstücke bleibend (Abb. 14, 15). Das zweite Bild bringt schon an einen Punkt, der später liegt als jener Zecher, mit dem wir den Entwicklungsverfolg verlassen hatten. — Bei beiden Bildern des Heythuysen großsprecherische Kraft des Junkers ausgedrückt und trotz verschiedener Bildbedingung jeweils ein Schrägzug durchgesetzt. Aber zuerst (Abb. 14) arbeitet der Pinsel fest und sauber, verhältnismäßig auf den Greifsinn gehend. Des Mannes prinzipiell besitzergreifende Bewegung ist angespannt und ein pompöser Vorhang Wirkungsfolie. (Von welcher klaren Kraft auch der Begriff der Draperie bei Hals!) Der Raumkeil für das Ganze öffnet sich nur wenig nach der Seite. Das Licht prallt etwas unverbindend auf geschlossene Materie. — Auf einem kleinen Brüsseler Bild Heythuysens (Abb. 15) ist alles lässiger geworden. Nach dem gesteiften Aufrechtstehen das leicht und reich gebrochene Sitzen, das unbedachte Schaukeln schwerer Last auf dünnstem Stühlchen. Nicht mehr der rubensartige Glanz des fertigen Bildes, sondern der lässig hingestrichene Reiz der Improvisation gesucht. Wie in den Gelenken, so in dem Faltenwerk jetzt äußerst locker. Der Vorhang steht nicht, sondern fließt herab. Das Greifbare hat sich zum optischen Schein verflüchtigt, was bei Vergleich etwa des Beinwerks deutlich wird. Die größere Flüssigkeit, wie sie die Allgemeinentwicklung der holländischen Malerei erbringt, war jeweils mehr als Änderung der bloßen Technik. Es werden auch die dargestellten Menschen lasser, mürber. Geschlossene Lebenskraft, fürs erste Drittel des Jahrhunderts meist bezeichnend, löst sich unmerklich mit der Auflösung der Technik, auch wenn die Menschen noch so aggressiv erscheinen. Wo aber alte Lebensstärke durchschlägt, da bricht aus Einheitston und richtungslosem Fleck, der stets passiv ist, auch bei malerischem Stil der Linienzug hervor. Dies Schauspiel, typisch für den reifen Hals, ist auf dem Schoß Heythuysens faßbar, wo eine Mischung von hingeschmolzener Formenwelt und eigenwilligem Pinselschuß sich zeigt. Im Einschmelzungsprozesse scheint es ungebärdig aufzuzischen.

Mit Bildern wie dem Casseler Mann im Schlapphut (Abb. 16) kommt man noch einmal weiter vorwärts. In solchem ausgesprochenen Spätbild ist — technisch nochmal weitmaschiger genommen — das Dingliche noch allgemeiner, die Einzelform noch freier übergangen. Flächen von Hell und Dunkel scheinen wie welke Blätter lose ausgeschüttet. Die Glieder wie die Pinselhiebe treten näher und größer im Verhältnis zum Bildganzen auf. Oft die Menschen nun wie feucht und leise trunken. Wie's gerade kommt scheinbar, und dennoch in geometrisch einfachem System liegt dieser Oberkörper hier im Rahmen, freilich ohne ihn zu sprengen oder auch

nur anzugehen. Die Stoßkraft ist erweicht und das Volumen zur optischen Fläche eingesunken, auch seitlich keine Expansion mehr wirksam, die Farben sind auf Schwärzlich, müdes Grau gestimmt, in welchem fast beklommenen Dämmer es rötlich violett gewittert. Da Lächeln und Verwegenheit der Stellung aber bleiben, ergibt sich schwierige und zwitterhafte Stimmung, die weder früheren Lebenshunger noch tiefe Sättigung etwa des späten Rembrandt geben will, in gleichem Sinne wie der Pinselstrich schwankt zwischen Linienblitz und breiter Einbettung ins Ganze.

Lust und Unlust mischen sich seltsam, was deutlich an der Hille Bobbe abzulesen (Abb. 17), wo man nicht weiß, ob Lachen oder Keifen spricht. Die ungebändigte Intensität eines Affektes jenseits solcher Scheidung. In diesem Sinn arbeiten Schwarz und Weiß im Bilde durcheinander und finden sich in einem bleiernen Grau, aus dessen Möglichkeiten dieses Werk gebraut erscheint. Ein Auffassen von Weib und Alter, am ersten noch verwandt mit Brouwer, aber viel reicher an individuellen Zügen. Wie sie nach links hin greift, gleichzeitig ihre Leidenschaft nach rechts auswirkt, wie's quirlt und schüttelt noch im hingepeitschten Wams, das alles ist von unvergleichlicher Lebendigkeit. Wobei der Schräge ihres Körperanstiegs die andere entgegenquert, die von der saftig blinken Kanne zur stumpfen, blinden Eule steigt.

Noch etwas später mag der Pfarrer liegen (ehemals bei Gumprecht in Berlin), der abschließend mit jenem frühen Pfarrer zu vergleichen wäre, als Früh- und Spätstil an demselben Thema. Welch anderes Verhältnis von Figur und Rahmen, hindeutend auf die völlige Entwertung der Figur zugunsten des Freiraums, der sich inzwischen anderswo entwickelt hatte. Der Leib in einen dunklen Grund versinkend, nicht vor ihm abgestellt, die Form immateriell geworden und auch das Seelenleben nicht mehr greifbar, vielmehr von dunkel schwimmender Vielgestalt. —

Wir kommen nun zum holländischen Schützenstück zurück, wo Hals — im Großformat für großen Raum — sich mit einer demokratischen Gemeinschaft von wenig Wertabstufung auseinandersetzen mußte. Das Steigerungsbedürfnis des Barock konnte nur so zu Worte kommen, daß es die Gesamtheit zu einer glanzvollen Lebenslust emportrieb, die schwerlich jedem dieser biederen Bürger von Natur zukam. Gerade Hals zeigt hier das Beieinander der zwei Eigenschaften des Jahrhundertanfangs: Nüchternste Sachlichkeit und den geheimen Schwung. Auch hier bleibt beinah allen Darstellungen Herkunft vom Vordergrund- und Halbfigurenbilde eigen, treu jenem Ursprungszweck, den Einzelnen zu konterfeien. Das steigende Vermögen, Luft, Raum, Bewegung zu beherrschen, führt nie zur Darstellung des Festsaals oder des Paradefeldes.

Das wichtige Werk, welches das Schützenbild des Cornelisz von 1583 weiterbildete, schuf Hals im Jahre 1616 (Abb. 18). Es ist das früheste seiner Gruppenbildnisse, die, soweit sie für Haarlem waren, sämtlich noch dort zu sehen sind. Hier gehe man von Cornelisz zu Hals, sich einiger Gemeinsamkeiten überzeugend. Wie bei dem Datum zu erwarten, ist der Gesamtstoff noch ein wenig gläsern, der Ton noch dunkelfarbig schwer. Bei jener übernommenen Geschlossenheit der Szene, die den Tisch umbaut und sich durch manche Handlung innerlich verkettet, ist doch ein wesentlicher Schritt bei Hals getan. Bei Cornelisz schlug öfters jene Urform wieder durch, nach der das Ganze sich mit Köpfen füllte, nachträglich gleichsam nur

mit Arm- und Körperwerk verbunden, im räumlichen Bezug verflächigt, im Augenpunkt noch hochgezogen. Das alles ändert sich bei Hals mit einem Schlage. Die „richtige" Perspektive kommt, wie sie Einfühlungszeiten meistens brauchen. Nun erst setzt man sich mit dem Raume gleich, der uns wie zum Betreten einlädt, leibhafte Gegenwart des Ganzen vorzutäuschen, was durch die Blicke noch gesteigert wird. Das Blicken innerhalb des Bildes, wie nach außen, ist jetzt bewußtes Brückeschlagen, nicht mehr ein Spähen ins Unendliche. Der Rest des alten Abschließens, der Kapselung, entspannt sich so im Doppelsinne. Statt des tiefsinnig dumpfen, beinah noch mittelalterlich verschlossenen Daseins entsteht geöffnetes und selbstgewisses, mit schlagbereitem und bewegungssicherem Zusammenhang. Noch aber steht der junge Hals mit Cornelisz insofern zwischen beiden Polen, als das Gefühl, fertig zu werden mit der Welt, bisweilen noch aus dumpfen Körperenergien kommt, noch nicht etwa aus jenem heiter rationalisierten Intellekt des 18. Jahrhunderts. So sind in den schlagfertigen Zusammenhang noch Hemmungen und Widerstände eingesetzt, wie sie bei jeder Lebensregung überwunden werden müssen. Versteifte Oberkörper, dunkle Kleider, schwerer Grund, geben den Bewegungsstößen hin und wieder jenes Ächzende. Die Pinselzüge flattern noch befangen. Auch zuckt das eigenwillige Leben mehr erst in wenigen Kopfwendungen. Wie bei jeder Stilwandlung ergreift die Auflösung zuerst das Einzelne. Noch hält sich eine Kopfreihe horizontal durchs ganze Bild. Wie jene Gerade über die Abweichungen, so herrscht der dunkle Gesamtton über wenige Lokalfarben, die sich als Weinrot, Gelb und Weiß heraustrauen.

Zehn Jahre später, in den Adriaen-Schützen von 1627 (Abb. 19) ist alles anders. Der Hieb und Querschlag des Pinsels nun auch im Großen. Keine bändigende Horizontale mehr: zwei große Diagonalen jagen über das Bild und viele kleine führen als Kragen, Schärpen, Hände aneinander, teils stoßend, teils verstrebend und verbindend. Je auf dem Eckpunkt stehende Würfel erregen mehr als liegende. Für nichts scheint ruhiger Bestand gesichert. Bewußt sind die Bewegungen geführt, die Silhouetten künstlich gezackt, daß die Gesamtheit lebhaft ausgebreitet werde. Die Menschen selbst, in diesem bezeichnendsten Gemälde Halsens, sind sämtlich Willenszentren, sich kreuzend wohl, nie aber innerlich verschmelzend, trotzdem die Blicke jetzt mehr innerhalb des Bildes als nach außen binden. Nächste und Fernste treffen und ignorieren einander. In dieser Art, wie eine Tischgesellschaft auseinandergerissen und eigenwillig getürmt ist, wird man in „moderner" Umgestaltung Cornelisz' ältere Elemente wiederfinden, zumal räumliche Unbetonung das Stehen der Personen in der Fläche steift und steigert. Wie frei ist aber nun der Flächenrhythmus, wie leicht und momentan das Ganze. Und welche Leichtbeweglichkeit der Farbe nun, die nirgends mehr in sumpfigem Grund versinkt, die frei hervorblüht, lachsrot, seegrün, wasserblau und schattenlos bis in die Winkel heitert. Nie wieder hat Frans Hals ein Schützenstück erst derart disparat gemacht, um es allein mit ungebrochener, hellster Farbigkeit dann triumphierend zu bezwingen. Hier schon sieht man den Höhepunkt für Halsens Gruppenbildnis.

Ein zweites Gruppenbild von 1627, obwohl noch ganz vor Amsterdamer Einfluß, erbringt trotz fast so offener Farbe ein anderes System der Bändigung. Ein Fahnenträger ist herausgehoben, bringt Festigung in das Gewühl, das sich an ihm zur

Zweiheit teilt, in eine vordere, dichtere Masse links und eine locker flächig um den Tisch gestufte.

Im Schützenstück von 1633 ist dann deutlicher Schritt auf Ordnung hin und Sänftigung getan (Abb .20). Die Zweiheit einer vorderen linken Stehgruppe und einer rechts zurückgenommenen Tischgesellschaft bleibt, die linke zentriert durch den sitzenden Hauptmann, symmetrisch eingefaßt von hohen Stehfiguren. Zwei tiefe Sitzfiguren bilden in Entsprechung eine rechte Einheit, die gleichfalls ihren Mittelwert erhält, der diesmal aber nicht nach unten zieht, sondern nach oben stößt. Durch dieses Zickzack stände das Werk dem hellen Stück von 1627 nahe, wenn nicht des Hintergrundes Köpfe bei aller nachklingenden Bewegtheit doch etwa eine Wagerechte hielten, so daß, wenn auch nur unterstimmig, die Reihung wieder einzuwirken scheint. Menschlich zeigt sich die Änderung innerhalb des Bildes darin, daß statt der Ellenbogenfreiheit von 1627 ein wenig mehr beruhigte Einordnung vorliegt, es Einer schon zu der passiven Eleganz des Dyck zu bringen weiß. In diesem Sinn ist jetzt die Szene abgedämpft, obgleich bei Hals zum ersten Mal im Freien spielend (wieder ein Zeichen, daß die Farbe nicht aus Wirklichkeiten herzuleiten ist). Das Helldunkel, das sich in die noch immer volle Färbung legt, wird für das Gruppenbildnis neues Mittel, geheim die Menschen zu verbinden. Indem es sie umspült und eint, nimmt jene Teilverstrebung durch Blick und Handlung innerhalb des Bildes ab und lässig wendet sich die Einheit wieder mehr nach außen. Obgleich das Ganze beinah etwas vorgeschoben, sinkt es doch in den weichen Grund zurück und hinten gibt es Ausklang in die Ferne. Die geometrisch festen Kragen erweichen sich in dem Zusammenhang zu schlafferer Form.

Endlich im Schützenstück von 1639 (Abb. 21) ist nun das Sein im Freiraum nicht nur durch vordere Beleuchtung und Fläche über den Köpfen ausgedrückt, jetzt strömt das Vorderlicht beinah mit dem von hinten ineinander, wenigstens ist nun der Ein- und Auslaß größer und dadurch noch einmal mehr Luft hereingeführt. Indem das Tageslicht derart die Einzelnen umspielt — man kann jetzt zwischen alle Leiber greifen — brauchen sie nochmal weniger Diagonalverstrebung. Gelöst zur freien Reihung steht das Ganze. Wie sich das wirkliche Geschehnis zurückzog in ein potenzielles, so auch die Form- und Farbhervorkehrung zurück ins Spiel von Hell und Dunkel. So war auf einer höheren Stufe die bildnishafte Front nach außen, und damit holländisch gerade, derbe Sachlichkeit, gerechte Nebenordnung wieder hergestellt.

Neben den Schützenstücken, die im Laufe der Entwicklung aus wappenhafter Kopfaufreihung zu lebensvollem Festzug ausgewachsen waren, gab es die einfacheren Regentenstücke, welche eine sachliche Amtsvereinigung darstellten, Vorsteher eines Armenhauses oder einer Zunft. Der kühne Schmuck, seltsam gebunden an das kühne Handwerk, das Militärische, kam hier in Wegfall, womit auch schon das Sachverhältnis ruhiger lag. Das Kunstverhalten aber, letztlich stets unbedingt, hatte schon seinerseits wachsendes Streben nach Bindung angezeigt. So wundern wir uns nicht, wenn Halsens nächstes Gruppenbildnis zwei Jahre nach dem letzten Schützenstück, wie schon einmal erwähnt, alles aus einem Einheitston herausentwickelt, mit einem Mindestmaß von Farbe arbeitet, einen geschlossenen Lichtquell nimmt und dem Helldunkel größte Rolle zuweist.

Abschluß dieser zweiten Hälfte seines Schaffens sind die beiden Gruppenbildnisse von 1664 (Abb. 22, 23). Nüchtern, einsilbiger als alles, stehen diese Bilder vor uns, ergreifend in der pessimistischen Zusammenfassung. Niedrig erscheint die ausgesprochene Lebenssumme, dafür empfand sie Hals als komprimiert und nicht durch Ideologien ausgeweitet. Im Frauenbild, an das man sich wird halten müssen, liegt eines der ganz großen Altersrésumés des Menschen vor, von einem Achtzigjährigen bekundet, Aussage eines Lebenstypus, der aus dem Menschlichen das Tierische nicht ausgesondert wissen will, es als Wehrhaftigkeit, Mißtrauen, Angst und Stumpfheit lauern sieht. Der Kampf, auf frühen Bildern heiter waltend, ist wohl auch hier Voraussetzung. Nirgends ist in der Begegnung von Eigenwille und Schicksal die tiefe Ausgeglichenheit entstanden, die fast zu gleicher Zeit das Alterswerk und letzte Gruppenbildnis Rembrandts zeigt. Das ist kein Zufallsgegensatz in den Modellen. Während in Rembrandts Jugendlichen durchaus schon etwas Alter schatten soll, die Alten dann junges Geborgenheitsgefühl durchwärmt, werden bei Hals die Daseinsgegensätze unerschrocken isoliert, erst alles auf farbvoll verwegene Lebenskraft gestellt, dann aber auch das Hoffnungslose, Graue des Alters furchtlos bekannt. Wie mit oft geforderter Kompositionsabrundung der ganze Bildsinn dieses Lebenstypus fiele, so würde auch mit einer menschlichen Harmonisierung seine Daseinsbedingung untergraben. Für Darlegung der Produktionsabschlüsse großer Menschen bleiben Halsens beide Greisenwerke doppelt wichtig, weil sie durch großen Gegensatz sowohl der Art als auch der Qualität auffallen. Da ihr Gemeinsames betont zu werden pflegt, mag hier der tiefe Unterschied erwiesen werden.

Bei den Frauen eine Einfachheit der Reihung und eine breite Regelmäßigkeit der Anordnung, wie sie bisher noch nirgends durchgedrungen war. Nur noch die farbigen Flächenkeile, mit denen Oberkörper, Intervalle zwischen ihnen und schließlich auch die Kragenformen stehen. Nur eine Gerade noch, in der die hinteren Köpfe steigen, beinah nur eine Parallele noch die Hände dazu. Tisch und Wandbild in gedämpfter Festigkeit inmitten. — Bei den Männern aber alles schwank: die Stetigkeit der Kopfreihung gebrochen, was sich noch steigert durch die Hüte, die aufeinanderzu zu torkeln scheinen. Die Intervalle nicht mehr wirksam, die Hände jetzt ins Bild geschüttet, hierhin, dorthin, die Kragenflächen durch Haarsträhnen wie zerfetzt, zerkleinert. Des Tisches Festigung nicht nur verdeckt, auch sonst geschwächt, die Bildgerade an der Wand erloschen, dafür ein gänzlich vager Vorhang hinten. Zerschüttelung der Form statt des Zusammenschlusses. In gleich verschiedenem Geist jeweils die Wäsche abgehandelt und die Bedienung mit dem Briefe eingefügt. Die stetige Raumbildung von drüben wird bei den Männern meistens unkenntlich, der Mittlere vorn in den Tisch gedrückt, das Tintenzeug steckt ihm im Rücken, die ganze Wand ist nicht zurückgeschoben. Gegen die plastisch geschlossenen Frauenköpfe, der Männer flache Scheiben, Masken. Und wo das Licht die Frauen bindet, wills bei den Männern nur für Wäsche und Gesichter scheinen. Auch sonst viel virtuose Oberfläche: statt Hand am rechten Bildrand nur ein Handschuh, desselben Mannes rechte Glieder ausgehängt, zu lang, die linken eilig dann zu kurz hereingeschoben und auf der äußeren Schulter irgend eine „Hand" des Hintermannes hingezettelt. Die Männerhaare oft wie unterm Hut gehaltenes Stroh. Wie eindeutig bei allem Reichtum sind innerlich die vier Regentinnen von links

her abgestuft: die noch Vertrauende, die gallig Aggressive, die animalisch Dösende, die beweglich Intellektuelle. Verwegener und dabei vager sind alle Männercharaktere unterschieden. Aufrührerische Posen, Haare, Hüte täuschen hier nicht über die gemeinsame Hinfälligkeit. Viel kälter, schlüpfriger ist schließlich auch die Farbe, die bei den Frauen satt aus Wand und Wangen schlägt. — Aus Reinigungsproblemen ist der Unterschied nicht zu erklären, da er ja schon in der Gesamtanlage spielt. Mehr schon erklärt der Unterschied der Kleidung, die ganz verschiedenen Rhythmus wecken kann, wie wir bisweilen bei Frans Hals bemerken. Doch ist bei noch so lockeren Spätwerken der Teilzusammenhang sonst überzeugender. So bleibt uns nichts, als anzunehmen, daß gerade zwischen diesen beiden Bildern ein plötzlicher Verfall der Kräfte liegt, denen ein schon bestelltes Gegenstück zu liefern aufgezwungen wurde. —

Gewiß war Halsens regelloses Leben nicht gemacht, geordnet eine SCHÜLERSCHAFT heranzubilden, wie jeder Große ward er aber ungewollt zum Mittelpunkte eines ganzen Kreises. Zuerst wär hier sein jüngerer Bruder Dirck zu nennen. Jedoch führt er in anderen Zusammenhang hinein und soll beim kleinfigurigen Sittenbild besprochen werden. Fünf Söhne hat Frans Hals gehabt, die — höchst bezeichnend für die handwerkliche Selbstverständlichkeit der Malerei — sämtlich wieder Maler wurden. Keiner hat die Entwicklung weiter treiben können. Frans Hals der Jüngere ragt noch am ehesten hervor, mit Figurenbildern und Stilleben unter dem Einfluss seines Vaters. Indirekt griff Halsens lockere, freie Wesensart und Pinselführung natürlich weithin über seine Stadt um sich. Adriaen Brouwer hat in den zwanziger Jahren neben ihm gewirkt, verwandte Wesensart sodann auf südliche Provinzen übertragen. Doch ist der Vlame nicht als eigentlicher Schüler aufzuführen und mehr von ihm als von Frans Hals im Norden dann Ostade abzuleiten. Über seine Bildgattung hinaus wirkt Halsens Einfluß auf die Historie etwa eines Jan de Bray.

Abb. 24 Als Beispiel für die engere Schülerschaft sei hier nur HENDRIK POT gegeben, dem man jetzt auch die Bilder der Familie Beresteyn zuschreibt, die lange für Hauptwerke Halsens galten. Im lustigen Trio Pots von 1633 (Abb. 24) erscheint die Meisternachwirkung im Mädchen, mit der erstrebten Freiheit auch im Ganzen. Wie flau jedoch, etwa mit „Junker Ramp" verglichen, schon die Erfindung dieses Liebespaares, wie glatt und äußerlich der Alte! Entsprechend glatt und matt nun auch die Technik. Wer nichts von Halsens Stoßkraft in sich hatte, stellte doch wenigstens Pointe auf, die Hals, wenn überhaupt, aus einem Überschuß von Kräften nur herausgeworfen hatte. Wo jene Stoßkraft nun zurückgetreten oder nie vorhanden war, mußte der Witz der Szene ganz verlassen stehen und konnte nur getrennt als Inhalt wirken. Von ihrer Kehrseite erscheinen Handlungs- und Affektverstrebung hier, wie sie in unterirdisch vlämischer Beeinflussung noch immer Hollands Malerei beunruhigten.

Im Gegensatz zu jener Haarlemer war die AMSTERDAMER MALEREI, mit der wir noch mal in dem Anfang des Jahrhunderts gehen, ruhiger geartet. Sie war von vornherein mehr auf das bloße Sein der Menschen aus, nahm weniger Interesse an einem Vorgang als an dessen Trägern und deren Beziehungen zum Raum. Mehr Sein als Werden, mehr Zeitlosigkeit als Augenblick war hier erstrebt. Die Farben

dunkler und solid verschmolzen, die Form gleichmäßiger und altertümlicher gerundet. Der Gegensatz von MOEYAERTS Wahl des Freiers (Abb. 25) zu jenem Bild des Pot ist hier bezeichnend. Man will nicht geistreich sein, läßt sich vielmehr damit genügen, in solider Anschauung bedächtig die Gestalten hinzubauen, in deren stehender Bewegung, gleichmäßiger Nebenordnung noch viel vom Anfang des Jahrhunderts lebt und gleicherweise in die Zukunft zeigt. Die linke Hälfte unseres Beispiels gehört zum Besten des Jahrhunderts. *Abb. 25*

Auch im Bildnis offenbart sich zeitweilig der Unterschied der Städte. In JAN VERSPRONCK (Abb. 26) nehmen wir noch einmal einen Haarlemer Maler unter Halsens Einfluß wahr, der, allzu wenig beachtet, sachliche Festigkeit des Weltanschauens und der Technik mit Halsens Energie verbindet, wobei er diese freilich nur verhalten spielen läßt. Hoch angesehen einst, malt er den Bürgermeister seiner Stadt. Zuckt auf dem Bild etwa im Kragen etwas vom Temperament des Lehrers, so steht das Ganze doch auf früherer Stufe und zeigt die alte dichte und ausführlichere Technik. *Abb. 26*

DIRK SANTVOORT, der im Gruppenbildnis sich hervortat, ist Entsprechendes in Amsterdam (Abb. 27). (Sein Damenbild führt gleicherweise nah an Rembrandt, wie der Verspronck an Hals heranführt.) Es liegt hier alles sachgebundener und trockener. Aber Antlitz und Kopfstellung bezeugen mehr Gelassenheit, das Licht ist weniger Überraschung. Nicht ohne weiteres freilich ist der vorgedeutete Stadtgegensatz mit dem des Hals und Rembrandt völlig eins. Das Neben- löst sich soweit in ein Nacheinander auf, als Rembrandt eine Generation später geboren war. Diese Verschiebung findet darin Ausdruck, daß der junge Rembrandt nicht ohne Einfluß Halsens ist, der spätere Hals dann aber gewisse Errungenschaften Rembrandts anzunehmen sich gezwungen sieht. Bis gegen 1640 etwa dominiert Haarlem. Als Hals in Haarlem schon belebender Alleinherrscher, ist Amsterdam gleichsam noch Republik. Denn mit dem Kreis der Keyser, Valckert und Elias kann man zunächst allein vergleichen, sie sinds, die zeitlich im genaueren Sinne parallel arbeiten. *Abb. 27*

TH. DE KEYSER war eigentlich nichts anderes als Bildnismaler und dieses in besonders objektivem Sinne. Seine Funktion für das Jahrhundert ist gewesen, in einer Zeit, als man das Bildnis immer mehr zum Ausdruck eines augenblicklichen Affektes machte (Hals, der junge Rembrandt), das beharrend Körperliche zu erhalten, in Zeiten der Hervorkehrung der Technik deren stille Immanenz zu geben und darin einen Helst und Terborch anzukünden. Mit einer zurückgebliebenen Sauberkeit der Durchbildung verband sich männlich gerader, nüchterner Charakter, der nur mit Vorsicht die Errungenschaften seiner Zeit aufnahm, sich unmerklich jedoch mit Malereien des Hals, des Rubens, schließlich auch des Rembrandt wacker auseinandersetzte, seine Geschlossenheit in keiner dieser Strömungen auflösend. *Abb. 29—31*

Mit einem seiner frühesten Bilder, der Anatomie von 1619 (Abb. 29) wird er zur Vorstufe für Rembrandts Darstellung des Themas. In der Entwickelung des Gruppenbildnisses bezeichnet Keyser hier die Stelle, wo innerer Zusammenschluß der Menschen und äußerer mit dem Beschauer Ausgleich finden, unverschränkt nebeneinander stehen als hintere und vordere Reihe. Keyser war seiner nüchternen Begabung nach vorerst auch der, welcher den eigentlichen Bildnissinn der Gruppendarstellung in jedem Einzelfalle beibehielt. So ist es nicht erstaunlich, wenn auf

seinem Schützenstück von 1632 die Handlung gleichgültig geworden, alles frontal zu dem Beschauer und übersichtlich hingeordnet ist. Damit stand Keysers Bild in seiner Stadt geruhig nüchtern zwischen den zwei anderen ganzfigurigen Amsterdamer Schützenstücken, der noch fast mittelalterlichen Phantastik eines Ketel und der kommenden, der realistischen Phantastik einer „Nachtwache". Das Hauptgebiet für Keyser war jedoch das Einzelbildnis, wofür er kleine Ganzfigur einbürgerte. Unabhängig noch zeigt ihn dasjenige von 1631 (Abb. 30) schon reich mit Hell und Dunkel schalten in einer Art, wie sie für Rembrandts erste Amsterdamer Bildniskunst verbindlich wird. — Ein Reiterbildnis (Abb. 31) zeigt den späteren Keyser dann in Bahnen Cuyps, freilich auch unter dessen üppigerem Schimmer bedachtsam feste Zeichnung beibehaltend.

Abb. 28 Auch W. VAN VALCKERT wird zum Vorläufer Rembrandts. Das Gruppenbildnis von 1624 (Abb. 28) als Vorstufe zu den Staalmeesters verdient Betrachtung. In Helldunkel und Schattengebung war hier der Boden nochmal deutlicher bereitet, doch sitzt das Licht noch springend und irrational. Überhaupt lebt in dem Stück zugleich noch alter Geist des Ketel und des 16. Jahrhunderts, wenn man es etwa mit dem ruhigen hiesigen Lebenston von Keysers Anatomie vergleicht. Köpfe und Glieder werden wie von unsichtbarer Hand regiert, die scheuen nächtlichen Gesichter stehen wie vor einem Rätsel. Hände, Papiere, zielen seltsam durcheinander, und der Diener, bei mittelalterlichem Fingerhinweis auf das Ganze, ist beinah schreckhaft noch mit ihm verschränkt. Man wird sich immer wieder nicht verhehlen, wieviel mit der vernünftigeren Einheit, der „Natürlichkeit" des 17. Jahrhunderts, wie Keyser und selbst Rembrandt sie erbrachten, verlorenging von derart originellen Bildgedanken, um wieviel selbstverständlicher, fast aufklärerisch das Weltbild auch für die irrationalen Lebenstypen wurde.

Abb. 32—35 Eine in diesem Sinn damals modernere Erscheinung war B. VAN DER HELST. Auch er gehört zu denen, die als Amsterdamer angesehen waren neben Rembrandt. Waren die Keyser, Valckert und Elias eine halbe Generation zuvor geboren, so zählte Helst zu der Rembrandts selber, ja er führte seiner Art nach schon zur kommenden Feinmalerei hinüber. Denn obgleich noch alte, größere Formate beibehaltend, Form und Farbe noch als Sachangabe brauchend, ist das ganze Weltbild nun „genossen". Es ist nicht mehr der pralle Kubus der Terbrugghen, Honthorst, nicht mehr die männliche Dynamik eines Hals, nicht mehr die treu gesteifte Bildform der Elias, Keyser. An Stelle alter Kraft ist ein Begriff gepflegter Bildschönheit getreten. Im Menschlichen die gleiche Wendung: statt stotziger und nationaler Redlichkeit, wie sie auch unter andersartiger Verhüllung immer durchbrach, wird unbemerkt die lässige Verbindlichkeit des internationalen Weltmannes — wenigstens erstrebt. Vlämische Kunst, wie sie sich kurz zuvor entwickelt hatte und solcher Weltanschauung schon immer näher war, scheint eingewirkt zu haben. Nicht nur in der geölteren Menschendarstellung, vor allem in geschmeidigerer Stoffbehandlung liegt etwas von der Anschauung des Rubenskreises. Nur traf das Expansive, Schwellende des Vlamen und einer ersten Generation des Jahrhunderts auf das gestilltere, selbstgenugsamere Wesen des Holländers und einer zweiten Generation, dazu auf eine holbeinartige Begabung, die weniger ein „Geistiges", als wohlige Materie im Bildnis schmecken wollte, dieser geschmeidig und getreu nach-

ging, mit größerem Interesse für die Schmiegung eines seidenen Gewandes oder reinen Fleisches als für den Charakter unter ihnen. Bedachtsam ausgleichend, nicht mehr, nicht weniger, stand Helst derart inmitten der Tendenzen des Jahrhunderts: glasfesten Glanz der Bildnisse der Mierevelt und Ravesteyn hat er in seidenen der Rubensart verwandelt, und damit im Prozesse der Erweichung einen ersten Schritt getan. Sein zweiter sollte folgen unter Einfluß Rembrandts: gewisse Auseinandersetzung mit dem Helldunkel. Von einem dritten Auflösungsverfahren, der freien Pinselführung etwa eines Hals hat Helst niemals Gebrauch gemacht, zum Feinstil späterer Zeit gerade dadurch überleitend.

Das Mädchenbild von 1645 (Abb. 32) zeigt noch etwas von fester Bildeinstellung und sachharter Arbeit im Gewand. Auch im Gesichtsausdruck, der ganzen Haltung fehlt noch die eigentliche spätere Freiheit. 10 Jahr danach und die gesteifte Knospe hat sich aufgetan: in dem bekannten Herrenbild von 1654 (Abb. 33), wo der barocke lockere Kontrapost nun reichere Entfaltung bringt, der zart gebauschte Stoff in stetem Übergange schimmert. Der lungenkranke Potter in den letzten Wochen seines Lebens. Erstaunlich leicht und flüssig aufgefaßt, so daß die stämmigen Erzeugnisse des Tiermalers uns als bewußte Anspannung auf Lebenskraft erscheinen müssen. Der Bildniswert sinkt freilich nun dadurch, daß eben Helst bei aller äußeren Treue die Formbegegnung immer glättet. Ein Bildnis Potters etwa durch F. Hals würde wohl einen anderen Seelenzustand spiegeln.

Im Gruppenbildnis ist das Gleiche fühlbar. In einem riesigen Familienbild von 1647 (Abb. 34), wo rechts das Münchener Ehebild des Rubens, links gewisse Dycks nachklingen mögen — alle Beweglichkeit ins holländisch Stehende verwandelt — bleibt noch etwas vom Abstellen der Einzelkörper, durch eine fremde Landschaft nur verbunden. Lichter und Schatten (wie der Hunderücken zeigt) stoßen noch etwas unvermittelt aneinander. In der Sebastiansgilde von 1653 (Abb. 35) haben die Gegensätze sich durchdrungen, sind die Figuren reich verschränkt, was sich auch in der Einzelhaltung (der vordere in Potterstellung) und schließlich im Verhältnis auch von Licht und Schatten findet (der Hund ist flüssiger behandelt). Bei monochromer Tracht und Farbe spielt das Helldunkel reichlich über die Gestalten. Entsprechend ist auch die Bewegung lockerer und das Gebaren lässiger geworden. Aber durch nahe Ansicht von tief unten stehen die Körper hoch im Bilde, eine Raumauffassung, wie sie nach Jahrhundertmitte öfters eintritt (vgl. auch die Staalmeesters). Dies Gruppenbild liegt gegen Abschluß einer längeren Reihe solcher Schöpfungen des Helst, die sich gewichtig durch anderthalb Jahrzehnt hinziehen und sich von buntem Nebeneinander in der Fläche zu Einheitston und Raumvordrang entwickeln, doch nicht gerade Entscheidendes für diese große Gattung bringen.

Nicht nur im Bildnis, auch in der Historie, die hier größere Rolle als in Haarlem spielte, hatte die Amsterdamer Malerei bereits soliden Stand, auf dem ein Rembrandt weiterbauen konnte. War für das Bildnis die nationale Überlieferung nie abgerissen, so ist auf dem Gebiet der „Komposition" starke Durchdringung des holländischen mit italienischem Wesen spürbar. Neben Moeyaert, Uitenbroek, ist hier vor allem PIETER LASTMAN anzuführen, hoch angesehen zu seiner Zeit *Abb. 36*
und Lehrer Rembrandts, von diesem stets geschätzt und oft benutzt. Von jener Haar-

lemer Akademie des Mander, Goltzius und Cornelisz war Lastman ausgegangen, in ihrem Sinn die italienische Figurenfügung und die Antike zu studieren, war er nach Rom gezogen. Elsheimer ist es hier, in dessen Bannkreis er geriet, womit ein Italismus neuer Art entstand. Hatten die Haarlemer wie etwa Cornelisz (Abb. 4) im Sinn des 16. Jahrhunderts jene verstrebende Figurenschiebung, so hatten die Caravaggio-Schüler einen nüchtern realistischen Bildbau aufgesucht. Beide Formen italienisierender Malerei waren jedoch von der Figur als solcher ausgegangen. In jenem dritten Romanismus, wie er um Elsheimer in Rom versammelt war, war südliche Anregung nach jeder Richtung hin ins Nordische assimiliert und damit die Figur gewisser Weite des Raumes unterstellt, die Landschaft auch für die Historie wesentlich geworden. Mit einer lebensinnigeren Auffassung war jene großformatige Kunst des Südens in eine stille und intime, ins Kabinettbild umgewandelt worden. Lastman, ein derber bauernfester Mensch, seit etwa 1608 mit Bildern sichtbar, nahm all das auf, es später Rembrandt, seinem Schüler überliefernd, welcher gerade die Susanna von 1614 (Abb. 36) abgezeichnet hat. An dieser zeigt sich ganz die Richtung, die hinter Elsheimers Farb- und Formzusammenfassungen zurück geblieben, darin bestand, in eine reiche, durch südliche Architektur gefestigte Landschaftsbühne eine antike oder biblische Geschichte möglichst gegenständlich einzubauen, möglichst „getreu" und bunt in Tracht und Apparat, das Ganze nicht etwa genießend als Erlebnis, sondern hingestellt als pralle Tatsache. In diesem Sinn noch nicht über das Materielle hinausführend, sondern das tastbar Körperliche hart zu spüren gebend, in altem Sinne haftende vielteilige Lokalfarbe von fester Konsistenz. Bei aller Phantasie in dem Gelände doch immer höchst bestimmt und alles Vage meidend, eher gesteift die Teile als verschmolzen. Wo die Formen einmal in Erregung kommen, wie in den Judenkleidern unseres Beispiels, ist es rein dingliche Bewegung, im Gegensatz zu allem künftig malerischen Fluß.

Abb. 37—97 REMBRANDTS geschichtliche Leistung war es, der wirklichkeitsergebenen Malerei des Jahrhundertanfangs eine magische Geistigkeit zuzuführen. Er behielt die realistischen Bildmittel bei, gab ihnen aber eine ungeahnte Transparenz. Man sollte durch den Leib der Dinge jetzt ein geheimnisvolles Innere erblicken. Mit ihm schlug die mehr oder weniger sinnlich selbstbewußte Haltung des jungen Holland um in eine verhaltene Ehrfurcht vor dem Seelischen der Welt, aus einem festen Realismus erwuchs ein gelöst monistisches Lebensgefühl. Wenigstens hat ein weiter Kreis von Malern, in Bann geschlagen, dem Magus nachzustreben unternommen. In seine Tiefen hat freilich kein anderer folgen können. Aus Rembrandts Allgefühl heraus ist es begreiflich, daß es gerade ihm beschieden war, die allseitig metallisch feste, auch nach dem Beschauer hin abschließende Malerei zur Schmelze zu bringen, An- und Abklang der Dinge und milden Einlaß unserer selbst ins Bild. Fast war die Welt ihm schließlich nur noch graduelle Stufung einer Ursubstanz. Entsprechend allgemein barocken Lichtkontrasten, dem Vorlauf Caravaggios, Brouwers und der eben in Amsterdam einsetzenden Bewegung, war es das Helldunkel, das hauptsächlich Träger dieses Einheitslebens wurde. Indem er dieses Kunstmittel weltanschaulich jetzt durchdrang, wurde es ungeahnter Möglichkeiten fähig.

Man ist bestrebt gewesen, TON UND HELLDUNKEL gar vielfach zu „begründen". Fürs Interieur hat man sie hergeleitet aus Verhältnissen, die dem Innenraum als solchem eigen seien und gesagt, daß Raumschatten gegenüber Körper- und Schlagschatten zerfließen. Aber schon ein Vergleich nach rückwärts, etwa mit Dürers Hieronymus-Stich, oder nach vorwärts mit Vermeer verbietet solche Herleitung. Ganz abgesehen davon, daß Licht- und Tonverhältnisse bei Rembrandt auch im Freien die gleichen bleiben. Unzulänglich ist auch die Herleitung aus den getrübten Himmelsstrichen Hollands, sonst müßte eine astronomische Revolte dem Auftreten etwa Vermeers vorausgegangen sein. Auch Abenddämmer, das noch am ehesten Beziehungen zur Wirklichkeit erbringt, sagt nichts, denn es entstünde gleich die Frage, warum denn Rembrandt ständig diese eine Stunde gab. Selbst aus dem vagen Begriff einer nordischen Mystik läßt sich dies bildnerische Mittel nicht erklären, denn Italiener haben schon zuvor damit geschaltet. Rembrandts Farbton ist hinzunehmen als eine auf Moll gestimmte Art von homophoner Instrumentation. Nur bildgeschichtlich ist sie noch erklärbar, doch nicht aus Wirklichkeiten herzuleiten.

Um wiederum Großes auf Großes abzustellen, es war um wenig Jahre später durch Rembrandt ein Weltanschauen entstanden, das dem des Hals völlig entgegenstand. Statt des Haarlemer grauen, kühlen Tones, der Amsterdamer wärmere und braune, statt des Lichtes als Überraschung, das Licht als Einheit wie von ewig her. Statt der drangvollen Bewegungskraft, beim reifen Rembrandt in sich ruhende Stille. Und damit aus der Daseinsfülle ein völlig anderes Menschenmaterial ergreifend, oder, wo ähnliche Modelle vorlagen, sie aus dem Triebfesten, Handlungsvollen ins Beschauende, Einfühlende umdeutend. Nun hätte freilich dies Alleinheit setzende Wesen ins Nebelhafte, Zerfließende geraten können, wenn diese Grundhaltung nicht von anderen Eigenschaften durchstellt gewesen wäre. Diese Gegenkräfte werden besonders in der Jugend offenbar, wo sie die Hauptkraft öfters geradezu bedrohen. Es waren Spannungen, die sich dem Lösenden entgegensetzten. So sind es nacheinander heftige Lichtkontraste, drastische Formgegensätze, scharfmachende Zeichnung, Handlungspointe und psychologische Bravour, welche der Tendenz auf ruhige Breite Spitze bieten. Später sind es die reinere Farbe und der expressive Schnitt der Dinge, welche kraftvolle Stufung geben.

Darstellungshunger läßt den Jüngling Rembrandt das Wirkliche wie Mögliche mit wahrer Gier ergreifen. So zeigt er materiell bereits mehr Produktionsumfang als man gewöhnt war. Fast jede Bildgattung hat er gepflegt (Biblisches, Geschichte, Sittenbild, Porträt und Landschaft), er ist vom Zartesten bis ins Obszöne vorgegangen, er hat zu allen Zeiten auch gezeichnet und radiert. Wie Rubens schließlich seinen Dyck im Wettlauf, so hat der junge Rembrandt Lievens an der Seite, jeweils läuft nebenher die scheinbar gleichgeachtete, obgleich nur variierende Geschicklichkeit. War jenes vlämische Paar der südlichen Kunst durch Studium und Reisen nach Italien hoch verbunden, so hören wir das holländische betreffend, daß keine Zeit zu einer Italienfahrt vorhanden und des Trefflichen genug im Lande sei, bezeichnend für den Unterschied der beiden nordischen Gebiete und die Selbstentfaltung Hollands. So malte Rembrandt seine Umgebung und sich selbst in dieser Frühzeit unaufhörlich, wobei der Vater und die Mutter scheinbar zum festen Alterstypus

werden, den Rembrandts malende Gefolgschaft begeistert eine Zeitlang aufgreift. Man wird sich wie beim Rubenskreise hüten müssen, hier immer auf gemeinsames Modell zu schließen.

In einem der frühesten datierten Bilder Rembrandts, dem Geldwechsler von 1627 (Abb. 37) war dem Krämerbild der vorigen zwei Jahrhunderte, einer Brutstätte für das nordische Stilleben, neue Gestalt gegeben. Statt der spätgotischen Vielfalt die Dinge zur Welle geschlossen, die von rechts oben niederschlägt und links wieder hoch treibt, den Greis nach Raum und Fläche hin umbrandend, ein einziges Leben, wie es durch die Blätter raschelt. Hier schon trifft man den gegenständlichen Bewegungsdrang als Träger des Einheitsgedankens, wie er durchs ganze Jugendwerk vernehmbar bleibt. Erst als der schwebende Ton, die bindende Dämmeratmosphäre frei geworden war, konnten die Dinge ablassen, durch Selbstbewegung diese Einheit zu erjagen. In der Lichtbahn fühlen wir noch Honthorsts Art, letztlich den Zustrom der Probleme Caravaggios. Noch prallt das Licht in dessen Sinn etwas unverbindlich auf die Körper, doch krümmen sie sich nicht nur unter seiner Glut, ihre noch tastbare Oberfläche steht kurz vor der Schmelze zu bloßem optischem Schimmer. Ein allverbindlicher Bezug von Licht und Gegenständen steht bevor.

War das Licht noch als Kontrastspiel genossen, heftige Gegensätze bringend, so ist dies beim Apostel Paulus (Abb. 39) noch gesteigert. In immer neuen Wendungen gibt Rembrandt einen so in sich versunkenen Alten, bald als Apostel, bald als Philosophen, ein Meditationsgedanke, der sich aus den Hieronymus-Darstellungen entwickelt hatte. Schon ist aus dem Kuriosum jenes Wechslers eine Gestalt gereifter Menschlichkeit geworden, wie Rembrandt sie sein Leben lang vor Augen stellen sollte. Schon hier einmal der einsam fühlende Mensch im schattenden Raum, das eigentliche Thema dieser Kunst. Das Licht flutet schon zarter, freier, aber noch ist das Ungewöhnliche erwünscht. Effekte schieben sich von rechts heran, wo hinter einer finsteren Kulisse jäh ein Lichtschein aufblitzt. Jene als Dunkelschirm und primitives Raummotiv, den Leib von vorne anzugehen und einzuhegen. Während die Malerei damit noch zwischen Vordergrundfigurenbild und Darstellung des dunkeln Raumes schwankt, tritt solche Absicht später klarer zum Entweder-Oder auseinander. Deutlich war immerhin, daß Rembrandt nun der Maler des Lichtes sein sollte, das mit dem Dunkel spielt im Sinne zweier Seiten eines Elements mit eignem Leben. Wie das Licht hier aktiv herausbricht, um sich dann in lassem Scheine zu verbreiten, beweist ein Eigenleben dieses „Stoffes", das für die damalige Kunst erst so Erschließung einer neuen Welt bedeutete.

Der noch zuvor entstandene Paulus Stuttgarts von 1627 (Abb. 38) zeigt dieses Spiel vorerst von anderer Seite, mehr erst ins Graue abgeblaßt unter dem Einfluß älterer Leydener Malerei als einer zweiten Quelle dieser Kunst, mit minutiöser Durchführung der leeren Flächen und kühlerer Zurückhaltung der Lichtkontraste, in einer Art, wie sie von G. Dou nun aufgenommen und ausgestaltet wurde. Hier tritt dafür zum ersten Male auch jenes weitere Element zutage, das fast die ganze Jugendproduktion beunruhigt, das Spannende, Zuspitzende zwecks Darstellung des inneren Lebens.

Schwerere Aufgabe stand Rembrandt in der biblischen Historie mit Handlung bevor, die er nicht mehr als Tatsache festlegen, sondern in ihrem Hintersinn auf-

leuchten lassen wollte. Das Bewegende war, daß er auch hier nach zwei scheinbar unvereinbaren Seiten zugleich ausgriff, nach neuer irdischer Drastik und Modellnähe, zugleich nach ahnenden entlegenen Bezügen, wobei er — im Sinne aller Größe, in der sich die Parteien treffen — die Realisten und die Schwärmer gleicherweise in Atem hielt. Das war ihm ohne Zweiheit möglich, insofern er den Realismus von vornherein nicht mehr in jenem Sinne Honthorsts faßte, wo man den Leib als ruhende Außenform gegeben hatte. Rembrandt suchte in seiner Frühzeit realistisch das Ausdrucks*leben* zu ergreifen. Damit war sozusagen aus dem Anatom der Psycholog geworden und der Künstler stand bevor. — Die „Darstellung im Tempel" (Abb. 40) wird spätestens beim Nürnberger Paulus stehen. Hauptklang ist hier die Dreiecksgruppe, wobei der seitlichen Erhellung wieder eine nächtliche Silhouette gegenübersteht, Joseph, der das Bild nach vorn im Sinne des vergangenen Jahrhunderts schließt. Nach hinten endigt Hannah die Gruppe ragend, entläßt sie aber noch nicht in den Raum, sie wehrt dem eher mit Leib und Händen, greift die Szenerie zusammen und schiebt sie auf uns zu, barocken Sinns aus dem in sich geschlossenen Zusammenhang eine Brücke zum Beschauer schlagend. Wie Simeon sich scharf von Joseph abhebt, so die helle von der dunklen Seite des Raums; daß der nicht mit des Greises Rücken endigt, ist wie beim Nürnberger Paulus noch der umständliche Aufweis, das Bild sei mit der Körpereinheit nicht erschöpft. Hannah, alles zur Gruppe festigend, hat unter Lastmanns Einfluß noch die stumpfe Wucht, mit der der Lehrer plastisch die Figuren stellte. Daß Rembrandt sich auch später manchmal an ihn hielt, beweist, daß die robuste Großform eines älteren Geschlechts in Rembrandts eigener komplizierterer Formenwelt sehr wohl Bedeutung hatte, das feste Sachbarock sein allzu flüssig psychologisches Barock wohltätig steifen konnte, bevor er selber ruhende Großform gefunden hatte. Zugleich gibt aber diese Blockfigur ganz realistisch das große Antlitz seiner Mutter, und der Greis gehört zu jenem wiederkehrenden Petrusmodell. Dazu tritt in den stillen Vorgang besonders durch Maria angespannte Handlung.

Auch im Samsonbild von 1628 (Abb. 41) wird das Paar noch zu einer Gruppe ausgesondert, von hinten auf uns zugeführt, mit Hilfe wieder einer ragenden Figur. Die Komposition schraubt sich, wie oft beim jungen Rembrandt, barock nach vorne aus dem Bild. Die Gruppe plastisch noch im Sinn des Rubens, im Zwielicht malerisch dann der Beschleicher. Alles auf den erregendsten Moment gestellt, ein Begriff der Erzählung, der das ganze Affektleben des Barock voraussetzt. Während aber Rubens auch im Sonderaugenblick wundersam typisierte, war es völlig neu, das Einmalige der Lage derart schrill herauszuholen. Und ebenso die psychologische Verschärfung. Man merkt den Männerköpfen an, daß Rembrandt am Beginne seiner Laufbahn systematische Bildnisstudien zur Kenntnis der Affektäußerung getrieben hatte, worin schon Brouwer ihm vorausgegangen war. Mit Prunk ist dieses neue Wissen vom „Inneren" des Menschen vorgetragen. Der leibliche Manierismus des 16. Jahrhunderts hatte Körperstellungen geübt und errungen, so daß darauf der Fluß des Rubens möglich wurde. Der psychologische Manierismus des jungen Rembrandt übte und errang die Selbstverständlichkeit, mit der der späte Künstler dann unmerklich die geheimste Geistesregung offenbaren konnte.

Jetzt aber ergriff die heiligsten Geschichten dieses übertreibende Wesen. Das Mahl zu Emmaus (Abb. 42) ist offenbar von Elsheimer beeinflußt, wie das Figürchen vor dem Licht im Hintergrunde zeigt. Doch nichts von dessen stiller Kunst und nicht das Mahl des Herrn, eher eine Pulverexplosion. Wieder ein Lichtschuß von rechts unten und dem grotesken Jünger ins Gesicht, und von links unten jagt die schrille Diagonale hoch, den grellen Tisch durchschneidend. Christus, gespensterhafte Silhouette nur, aufsteigend aus der Form des anderen Jüngers, welcher vom Stuhl gefallen als Schwärze ihm zu Füßen liegt.

War hier überall vom Leben der Figur ausgegangen, so gibt es daneben einen zweiten Typus, wo der Raum selber sprechen soll und der Mensch in seinem Dämmer aufgeht. Vom Thema war der Wechsel nicht bedingt, denn wir finden wieder eine „Darstellung im Tempel" (Abb. 44). Aber auch in solcher Raumbildung noch Äußerliches und Entlegenes. Eine gruselig hohe Halle über ängstlichen Kleingestalten. Der große Priester wie ein Zauberer über die verdutzte Gruppe kommend, geistreicher Mummenschanz das Ganze. Die Bildmittel noch etwas sprunghaft, die Vorderkulisse der Ecke, die Gruppe, der Priester, der anonyme Menschenhintergrund, der obere Raumabschluß, jedesmal etwas andere Wirklichkeit. Abklingendes, das Rembrandts Bilder nach ihrem Rand hin haben sollen, macht sich bei festem Boden hier einseitig nur nach oben Luft. Später sollte Rembrandt im Stande sein, allseitig grenzenlosen Raum ohne das Grenzenlose der Bildfläche aufzurufen (d.h. bei knappstem Ausschnitt einen Nachhall gleichsam über den Rahmen hinaus zu erzeugen). Auch die Formate haben in der Frühzeit kompliziertere Gestalt, bei Bildnissen Oval oder Vieleck, sonst öfters runden Oberabschluß, da das Schmiegsame im Ausdruck anfangs noch an realer Grenze haftet Später sollte der Abschluß gerade oder nur in flachster Kurve, also das Rechteck kaum abändernd genommen werden.

Wie sehr die innere Bildform anfangs auf komplizierteren Abschluß drängte, zeigt der Stockholmer „Anastasius" von 1631, der seine Weiterbildung im „Philosophen" von 1633 gefunden hat. (Abb. 43) Hier war auch für das Meditationsbild der andere Typ in Anwendung gekommen Die innere Arbeit des Menschen im schweigsamen Raum. Dürers „Hieronymus im Gehäus" hat da barocke Redaktion gefunden. Eine Wendeltreppe setzt die beliebte Schraubendrehung nun auch in den Raum, dessen einfache Stille — in Zeiten der gewundenen Säule — dem jungen Rembrandt nicht genügt hätte. Aber das Helldunkel durchspinnt das Ganze, es schafft Raum und verhüllt ihn zugleich, bindet die auseinanderfallenden Teile, dämpft die vordere Figur zum stillen Schatten und gibt der grünlich monochromen Farbe Gegensätze.

Mit solchen Bildern, die Rembrandt meist noch in seiner Vaterstadt Leyden schuf, hatte er das intime Kabinettbild kultiviert. Die Akzente werden eng gestellt, daß sie zusammenschnurren und Leere neben sich zurücklassen (Abb. 43, 44). Ein heftiger Miniator lebt in ihm. Bei seinem scharfen Individualisieren gruppiert er bestenfalls im Sinne psychologischer Einheit, nicht ökonomischer Aufteilung der Fläche. Hier fehlte noch spezifisch Bildneri ches. Um die Zeit nun, als Rembrandt sein provinzielles Leydener Dasein aufgab und in die Hauptstad Amsterdam übersiedelte, treten größere Formate auf, mit denen neue Bildprobleme kommen. Noch

1631 erscheint die Münchener heilige Familie (Abb. 45). Lebensgroße Gestalten hier. Das Sitzen der Maria, so realistisch sie geblieben, doch wohl von Südlichem mitbedingt, die Gruppe kaum durch Lichtspiel in den Raum gezogen, mehr in sich schließend „große", komponierte Form gewollt und damit in der Fläche dargeboten, die nur von Joseph, an Utrechter Tradition erinnernd, durchstoßen wird. Wie anders freilich die gesamte Auffassung (auch gegen Rubens) nun im Einzelnen: die schlichte Bürgerin, die Wiege und das rührend Proletarische des Kindes.

Mit dem Übergang nach Amsterdam wurde der Darsteller seiner eigenen Verwandtschaft zum offiziellen Porträtisten. Noch vor der eigentlichen Übersiedlung war ihm der Hauptauftrag zuteil geworden, ein Gruppenbild mit dem Chirurgen Dr. Tulp zu malen (Abb. 46). Für jedes folgende Jahrzehnt liegt nun ein Gruppenbildnis vor. Zunächst übertrug er die Prinzipien seiner Jugendkunst auf diese Gattung, was deutlich wird, vergleicht man diese Anatomie von 1632 mit der des Keyser von 1619. Statt des Gerippes inmitten, schräg hereingeschoben ein wirklicher Leichnam, dem Zug ins Schaurige entsprechend und als Lichtsammler willkommen. Vor allem aber stieß der Maler aus figuraler Sonderung der Abgebildeten auch hier jetzt dringlich vor zu seiner „Einheit", die er durch zentrische Bewegungsstärke aufs Objekt hin, vor allem durch gemeinsamen Beobachtungsaffekt, zuletzt erst durch Helldunkel zu erzwingen suchte, das Gruppenbild fast auf die Stufe der Barockhistorie stellend. Damit erschien statt gleichmäßiger Austeilung der Abgebildeten nun deren Auftürmung zu einer etwas nach links verschobenen Pyramide, von einem Stückchen rechten Freiraums abgesetzt. Die menschliche Beziehung innerhalb des Gruppenschlusses noch ohne jede spätere Selbstverständlichkeit, jedoch von höchster Einzelpräzision, in peinlich vertriebener Malerei. Wieder das Wissen um den Ausdrucksmechanismus betontermaßen vorgetragen, nur der Professor schon in breiterer Gelassenheit, wenn auch noch ohne freiere Mittel. Die zwei Profile am linken Bildrand mehr nur als bekannte Vordergrundkulisse eingesetzt, am wenigsten dem Vorgang angehörend, „veralteter" Bestand, wie jene oberste Figur, die zum Beschauer in Beziehung tritt durch Fingerhinweis auf die Szene. Andrerseits lassen, ganz in Rembrandts Sinn, alle peripheren Körper das Leben nach den Rändern hin abklingen, indem die Neigungswinkel stumpfer werden, Zentrierung und Aufmerksamkeit der Menschen abnehmen. Auch hier die Urform Rembrandtischer Bildanlage, welche in Menschlichem, Figurenfüllung, Plastik, Licht, die Stärke bildnerischer Vorstellung sehr schnell absinken läßt, bis sie randwärts im wesenlosen Raum verhallt.

Zwischen Gruppen- und Einzelportrait steht „der Schiffsbaumeister und seine Frau" von 1633. (Abb. 47). Die Aufgabe des bloßen Doppelbildnisses wird wieder, wenn auch hier zum breiteren Geschehnis. Statt des Beieinandersitzens, des Weibes Eintritt durch die Tür und er, der Mann, in momentaner Rückwärtswendung. Nicht nur das Bleibende der Charaktere, sondern ein leichter Unwille auf seinem Kopf und gütige Verlegenheit auf ihrem. (Etwas von dem füllig Derben, wie Rubens seinen Schwiegervater malte.) Das Problem fand seine Fortsetzung in dem Berliner Bild des Ansloo und der Gesamtentwicklung entsprechend seinen Umschlag aus dem nüchterner Bewegten in den geruhigeren Ton, der unterirdisch schon im Schiffsbaumeister fühlbar war. — Auch der fleischige Rechen-

meister Coppenol (Abb. 48) hat noch etwas von Rubens' Bild- und Lebensform. Aber der gepflegte Mensch ist doch nicht mehr so sieggewiß, die Malerei ist farbgedämpft und auf die Augen fallen Schatten.

Neben solchen Aufträgen malt Rembrandt unablässig weiter seine eigene Umgebung. Jetzt ists vor allem Saskia, seine Frau, die ihm seit 1632 ehelich verbunden war. Er sieht in ihr nicht die gleichmäßig große Dame, sondern faßt sie menschenkennerisch bald als scheues, bald dämonisches Geschöpf. Trotzdem behängt er sie mit allen Köstlichkeiten, die der fanatische Sammler an sich brachte. So heiter er bejahen will — als großer Atelierherr, Sammler, Lehrer will ers dem königlichen Vlamen gleichtun — er wird nicht frei von jenem dunklen Frageton, der dämmernd durch die Bilder waltet. Und so erhält das Schmücken einen anderen Sinn. Der Schimmer des Geschmeides ist nicht höchste, feste Spitze aller Helligkeiten, sondern taucht glimmend aus dem Dunkel auf und sinkt dorthin zurück. Auch hierin aber ist Entwicklung. Erst funkt es unerwartet, gleißnerisch hervor, dann steht es breit und ruhend. Alle barocke Maskerade, die wir bei Rembrandt immer wieder sehen (kostbare Stoffe, Rüstung, große Federhüte, Spangen) hat ihren eigenen Sinn, sie wirkt zuerst erregend, fast gespenstisch, später überschattend und mit dunklen Beziehungen verhüllend. Ihre Wirkung wird immer weniger Selbstzweck, sondern steht meist, wie man ein Forte setzt, damit dann ein benachbartes Piano um so zarter falle. In diesem Sinne ist es überhaupt ein bildnerisches Mittel Rembrandts, Nebenobjekte zu betonen, um für die Hauptakzente diejenige Eingezogenheit herauszubringen, die seinem Lebenstypus nun einmal Bedürfnis ist. Hier sind die blinkenden Metalle aufzuzählen, unter denen der Körper zum stillen Schatten wird, die üppigen Hüte und plastischen Turbane, unter denen ein Kopf in zager Transparenz erscheinen soll. Nicht nur die Verteilung der Dinge mit diesem Gegenspiel, welches das Zarte zu erdrücken scheint, es aber gerade dadurch in seine stille Geistigkeit zurücktreibt. Auch die Faktur spielt reich in diesem Sinn, was an der Casseler Saskia (Abb. 49) zu erkennen ist, die — einheitlich noch in den dreißiger Jahren gemalt — aus diesen Gründen schon einmal als Erzeugnis zweier Perioden galt. Dem Schmücken kommt eine andere lichtere Wirklichkeit zu, als dem Körperganzen oder dem Gesicht. Dabei handelt es sich nicht um skizzierte Stellen oder bloße Abkürzung, sondern bewußte Stufung aller Sichtbarkeit. Diese Stufen brauchen aber nicht einfach mit Hell und Dunkel zusammenzufallen, auch nicht mit den Verkürzungsgraden im Sinne der Luftperspektive. Wie könnten sonst die magischen Wirkungen zustande kommen! Sie resultieren bildnerisch, indem in ganz geheimer „Willkür" die Intensitäten wechseln, wobei dann einzeln Farbe, Plastik, Zeichnung, Licht oder eine Mischung Träger der Verstärkung oder Schwächung sind, in einem Rhythmus, der sich dem Bedeutungsrhythmus des Gegenständlichen entgegenwirft. So ist Hut, Ohr und Halsschmuck Saskias im Forte vorgetragen, wogegen das Gesicht zugunsten eines Seelischen schon nicht die Wirklichkeit erhalten soll. Größer der Gegensatz von Armspange zu Hand. (Später besonders groß beim „Bruder Rembrandts" in Berlin, dessen zartes Löwinnengesicht zwischen den stärkeren Metallen schwer bedrängt, vor diesen „Wirklichkeiten" zu einem gänzlich visionären Schein vergeistigt. Genau so bei der Casseler „Weihnacht", wo auf den greifbaren Rahmen hin die eigentliche Szene zum bloß inneren Gesicht versinkt.)

Vergleicht man mit der Casseler die Dresdner Saskia von 1633 (Abb. 51), so hält man kaum für möglich, daß hier das Gleiche an Modell und Maler vorliegt. Das zurückgehaltne schlanke „Mädchen" tritt hier als beinah dreistes feistes Weib entgegen, neben jener märchenhaften Tonart eine grimmig realistische. Die Technik dementsprechend derb geworfen, ein zerfetzter Eindruck, der rückwärts in die Erscheinung selber ausstrahlt, zerlumpte Backen und ein ausgefranster Mund. Wer seine junge Frau so malt, muß eine nihilistische Seite in sich haben. In der Tat ist in dem jungen Rembrandt auch zerstörerisches Element, wie es durch Brouwer oder Hals, die gerade hier zu nennen sind, bestätigt werden konnte. Dämonische Weltstimmung pflegt nun mit starkem Ichgefühl verknüpft zu sein, vor dem die Umwelt kaum bestehen könne. So ist denn aus den frühen Selbstbildnissen ein wahrhaft kühnes Ichbewußtsein zu erkennen, das mit Rembrandts späterer Entwicklung schwinden oder auf männliches Normalmaß sich zurückziehn sollte. Unter den Jugendbildern ist das achteckige Casseler von 1634 (Abb. 50) noch gemäßigt, das nur mit einer allgemeinen Wahrnehmungsschärfe imponieren will. Das dargestellte wissende Losstürzen auf die Sichtbarkeit ist sehr bezeichnend für die ganze Produktion des jungen Rembrandt. Wie nichtig Proportionsschönheit und körperliche Harmonie ihm waren, sieht man daran, daß er nie müde wurde, sein ausgesprochen häßliches Gesicht aufs Korn zu nehmen. Das geistig Intensive war hier alles. Dabei ist Geistiges für ihn zuerst bewußte Wahrnehmung im Sinne des Verstandes, später, es sei vorauserwähnt, gelassene innere Schau im Sinne des Gefühls. So gibt er sich erst als vordringender Virtuos und Könner (Abb. 50), dann als zurückgehaltener Erschauer (Abb. 64) und endlich als einfach sicherer Machthaber in der durchschauten Welt (Abb. 91). Schon in der Art der Kleidung spiegeln sich die Auffassungen, zuerst verwegene Baretts, funkelnde Panzer und dergleichen, worauf normalere Gewandung tritt, Arbeitskittel oder Bürgertracht.

Man wird einmal die Kunstgeschichte Rembrandts allein an seinem eigenen Kopfe schreiben können, sind davon doch, die Graphik eingerechnet, aus allen Zeiten Darstellungen da. Wert und Schwierigkeit bestände darin, bei einem Minimum von Materialverschiebung ein Maximum von bildnerischer Wandlung bloßzulegen. Wobei zu überprüfen wäre, ob nicht einiges als Schulvariante fällt, einiges als freie Darstellung gedacht (wie etwa der Gepanzerte als Mars) und einiges auch hier als Kopf nur etwa seiner Art betrachtet werden müsse, indem in der bekannten Ökonomie der künstlerischen Typenbildung selbst Rembrandt unbewußt von sich ausgehend einen Typ des Männlichen sich prägt. Selbst für die Saskiabilder steht es ähnlich, indem der Maler einen vorgeformten Typ des jungen Weiblichen in sich zu tragen schien oder einen ihm einmal aufgegangenen seelischen und Formzusammenhang in anderes Material hineinsah. So ist es höchst bezeichnend, daß die Grenzen fließen zwischen einer Reihe, die sich auf Saskia gründet und einer früheren, die man auf eine Schwester oder eine frühere Geliebte zurückführt. Und auch das weibliche Porträt wird leicht zu einer mythologischen Gestalt, wie etwa einer Flora.

Die männliche und weibliche Reihe treffen sich in jenem Dresdener Bild, das man bezeichnenderweise das Frühstück nennt (Abb. 53), ein Bildnis Saskias und Rembrandts. Statt zweier Köpfe wieder die barocke Handlung, bei der man fragen kann, ob der „verlorene Sohn" gemeint ist. Zwar feiert gleicherzeit und gleich be-

wegt der Vlame Jordaens völlerisches Leben, und Hals in Haarlem hatte seine Trinkgelage schon gemalt. Der entwicklungsgeschichtliche Zusammenhang führt aber auf den Caravaggiokreis, welcher das Thema des verlorenen Sohns auch halbfigurig, bildnishaft gepflegt hatte, wohin auch Formeln führen wie der Ärmelbausch, das sinnlich lachende Gesicht des Zechers, was beides derart in Terbrugghens geigendem Zigeuner vorlag. Auf diesem Hintergrunde tut das Bild erst seine damalige Wirkung: Phantastische Bereicherung, Effekt des Vorhangs, Hochformat, somit Entwicklung aus der Tiefe, Einheitsgruppe, Lichtbewegung, dagegen völliges Erlöschen der lokalen Farbe. Auch tastet man nicht mehr ein bleibendes Gegenüber, man wird vielmehr in einen fliehenden Moment hineingerissen. Ein Vorhang ist geöffnet und das Paar für einen Augenblick uns zugewendet. Die Einheit innerhalb des Bildes greift zugleich als eine äußere auf den Beschauer aus. Selten hat Rembrandt die barocken Illusionskünste soweit getrieben, und mit dem Temperamente dieser Jahre ist es eine eigene Sache. Die ruhend dumpfe Sinnlichkeit des Caravaggiokreises traf beim jungen Hals auf eine tathaft freie Lebenskraft, bei Rubens auf ein harmonisierendes, aber gleicherweise jasagendes Grundgefühl. Auch bei Rembrandt traf sie auf ein eigentliches Temperament. Die Beschwingung aber, die an dieser dritten Stelle resultierte, war keineswegs mehr lustbetont. War doch das Temperament des jungen Rembrandt wie ein Sturm dadurch entstanden, daß Gegensätze in Mischung kamen, Dunkles mit Hellem und dadurch gleichsam Tod mit Leben. So ist es zu erklären, daß sein Fest ein Gewaltsames, sein Bacchanal beunruhigenden Unterton bekommt. Das Lachen auf dem Dresdener Bilde neigt zum Grinsen, der Leib erscheint als ungesund gedunsen, die erdige Farbe völlig freudlos.

Mehr Verbindung als zur Jugend hatte Rembrandt zur Darstellung des Alters, das als Träger dunkelnder Erinnerung gerade seinem Wesen wichtig werden sollte. Zuerst sieht er es aber meist als Bitternis und fragwürdige Gebrechlichkeit, indem er von der Seite des Leibes und des Willens ausgeht (während er später von der Seele und dem Fühlen aus das Alter als die höchste Steigerung des Daseins feierte). Zuerst sieht er es scharf von außen an und gibt das Schrumpfen alles Fleisches, Fältchen neben Fältchen häufend, wie es die Londoner Frau von 1634 zeigt (Abb. 52).

In diesen dreißiger Jahren, da Rembrandt die Gunst des Bürgertums erwarb, wurde ihm ein Auftrag auch vonseiten des Oraniers zuteil, ein Passionszyklus, der bis zum Abschluß des Jahrzehnts beschäftigte. Wie Rubens also nun Verwendung für größere biblische Zusammenhänge. Aber entsprechend der schlichteren Regentschaft des Nordens sind es nicht die vlämischen Großformate, sondern Kabinettbilder. Und dennoch geht das Bildnerische von Rubens aus, die Kreuzaufrichtung von 1633 ist undenkbar ohne dessen gleiche Darstellung, die in der Antwerpener Kathedrale zu sehen und in Stichen reich verbreitet war. Statt Auftürmens einheitlich körperlicher Gewalten wird es aber hie und da schon geistesstill. Das Kreuz hebt sich magnetisch wie von selbst, und wichtig wird der Hauptmann jetzt, der unbeteiligt, geistabwesend im Hintergrunde ragt. Auch diese öfters wiederkehrende Gestalt ist nur Variante einer ähnlichen des Rubens, wie sie z. B. in dessen Casseler Orientalen vorliegt. Neu aber ihre Rembrandtische Bildaufgabe: sie sammelt die

allseitige Aktion zur Ruhe und entläßt sie in die Stille. Die Kreuzabnahme, auch von 1633 (Abb. 54), erweist dieselben Bildmittel: plötzliches Erhellen der Hauptfiguren, wobei andere völlig versinken, freies Spiel mit der Plastizität, die bald reichlich gebraucht, bald sehr zurückgehalten wird. Das Ganze trotz Flächendreiecks der Hauptgruppe noch schräg aus der Tiefe vorentwickelt, indem das Kreuz verkürzt gegeben und das bleiche Licht die Körper in gleicher Folge stuft, wobei das kubische Motiv des „Orientalen" (Joseph von Arimathia ist es jetzt), trotz Beschattung, im Sinn der Kreuzarme nach vorn vergrößert. 1634, bereits ein Jahr darauf, wird die gesamte Bildung als gesucht empfunden und in einer Kreuzabnahme Petersburgs, die sich sonst eng an jene hält, das Kreuz frontal gestellt, das Licht jetzt ebener geführt, die Schrägverbindung vom Manne auf der Leiter und dem „Orientalen" ausgehängt und letzterem der plastische Gehalt genommen.

Mit Entschiedenheit und fertig steht die neue Haltung in der Grablegung von 1639, dem vorletzten Stück der Serie da (Abb. 55). Alles ist ruhige Ausbreitung im Sinn der Fläche, deren Naturgegebenheit man nicht mehr überwinden will. Die Tiefe spielt kaum noch herein, die Klagenden vorn rechts, wo diagonaler Raumvorstoß erwartet wird, nicht nur zur Dunkelheit gedämpft, auch plastisch in absichtlicher Verminderung. Der Raumauslaß nur wie ein Bild an naher Wand. So ist denn alles rückgeführt auf jene schmale Zone, die mit dem Leichnam Christi festlag. Das Hüllende und Hegende des nicht mehr offenen Raums gehört zu dem Ergreifendsten des Bildes. Es hat die Flächigkeit des mittleren und späten Rembrandt, die fern ist von derjenigen der Renaissance: es ist die Dichtigkeit des Raumes in dessen weichen aber nahen Grenzen, dessen Ausgreifen genau so schwindet wie das Ausgreifen der Einzelgesten. Auf diese „Fläche" abgezogen konnten die Richtungsgegensätze schlagenderen Ausdruck nehmen, ebenso das Licht, das mächtiger als auf der Kreuzabnahme wirkt. Es gleitet nicht mehr über die Figuren hin, sondern gräbt beinah in sie ein, was sich ergibt mit Hilfe einer weniger glatt abschließenden Technik für die Körper. Auch mit Farbe ist dies letzte Stück am kräftigsten durchsetzt. Wäre es über den Köpfen abgeschnitten, man wär versucht, hier mittleren oder späten Rembrandt anzusetzen. So war am Ende dieser Serie, am Ende des Jahrzehnts, ein neuer Ton gefunden.

Noch 1637, in der Tobiasgeschichte (Abb. 56), tritt uns der alte Ton entgegen. Statt einer mehr geschlossenen die offene Form, statt Ausbreitung das Tiefenmaß von Haus und Engel. Die Handlung auf das Schärfste angespannt: raketenhafte Abfahrt jenes Engels, und wie er durch die Lüfte surrt, Schmerz, Schreck, Betäubung der Familie. Das geistige Ereignis ist als physische Gewalt genommen. Die fragwürdigste Anspannung, die solcher Begriff erfahren kann, zeigt sich wohl in der Blendung Simsons von 1638 (Abb. 58), wo ins Lebensgroße nun gesteigert die barocke Prunkhistorie vor uns steht, die mit grausamem Wirkungspomp den Beschauer einzuschüchtern unternimmt. Szenen des frühen Shakespeare sind zu nennen, um des Charakterzugs der Zeit sich zu erinnern, grimmigsten Realismus rhetorisch auszuwirken. In bildnerischem Sinne wird wieder Rubens maßgebend gewesen sein, wo große Figuralvolumina in rollende Bewegung kamen. Aber Simson bleibt nicht der Mächtige und Heros, ein wüster Klumpen wird am Boden abgeschlachtet. Indem man so „natürlich" und dabei so wirkungsstark als möglich

zu erzählen liebt, entsteht das Zwiefache der Überspannung. Und das dämonisch Nihilistische des jungen Rembrandt wird erschreckend deutlich: finsterste Mächte siegen, und hinten geht Saskia (!) wie ein negativer Engel gespenstisch triumphal ins Licht hinein. Gegen das frühere Simsonbild jedoch wie viel beziehungsreicher jetzt der Organismus!

Die ganze Schwingungsweite Rembrandtscher Möglichkeiten zu ermessen, muß man sofort die sogenannte Danaë vergleichen (Abb. 59). Denn — so erstaunlich es erscheinen mag — sie ist im gleichen Jahr entstanden, wie der verwandte Raumausschnitt bezeugt. Noch führt Rembrandt ins wohlig Ruhende, das dieses Thema später haben würde, geheime Spannung, indem ein Vorhang aufgehoben wird, ein Unsichtbarer naht, nach dem der Körper dieser Frau verlangt. Statt nach dem vorderen Beschauer strebt das Bild jetzt seitlich über seine Grenze. Der unvergleichlich zarte Fluß des Leibes wirkt überall im fleischigen Raume nach, wo es nie Kante, nur Drehschwellung von weich gebauschten Stoffen gibt und das metallene Gerät der Zeit den Ton fortsetzt. Die Lagerung bleibt mit der Venusdarstellung der Renaissance verwandt. Aber auf die lebensvollen italienischen Körperbauten hin, wo stets das große Schema der Antike spürbar blieb, die Wirklichkeit aus erster Quelle nun. Welch Wissen um das lichtbedeckte Fleisch und die atmende Bewegung. Der Leib war epochal in der Geschichte alles Nackten, indem mit völlig neuem Wirklichkeitsgehalt ein neuer Wohllaut schon des Lichtes sich verband. Was vollends wirken mußte: Nicht mehr das zeitlos Nackte vorigen Jahrhunderts war gegeben, sondern das aus seinem Gegenteil hervorgehende, nichts anderes als das Sichenthüllen. Erst mit den Mitteln des Barock konnte das Nacktsein einer Frau, ein zumal für den Norden Ungewöhnliches, in seinem vielsagenden Zusammenhang ergriffen werden. — Vorstudien solchen Themas in diesem engeren und mit dem neuen Realismus aufgeschlossenen Sinn waren natürlich so vollkommener Lösung schon vorausgegangen: als Studie des Fleisches die Radierung Bathsebas, über die die Zeitgenossen sich beschwerten, als Darstellung plastischer Form die deshalb unter Lastmans Einfluß stehende Haager Susanna (Abb. 57), deren Datum, sie muß der Petersburger Danaë vorausgehen, wohl 1634 ist. Die Danaë von 1636, nach mancher Richtung hin bereits Zusammenfassung, sollte in der Bathseba des Louvre später übertroffen werden, befreit vom letzten Reste vlämischer Bedingung, dem weither Wogenden geschmeidig rhythmisierter Massen.

1638 finden wir zum letztenmal das Samsonthema, einen Vorgang jener dunklen grausamen Geschichte, welche in den dreißiger Jahren immer wiederkehrt, um dann bezeichnenderweise durch die innerliche, stillere Geschichte des Tobias abgelöst zu werden. Das nach der Nachtwache figurenreichste Thema jener Dresdener Samsonhochzeit von 1638 (Abb. 60) zu beherrschen, mag unbewußt das Abendmahl des Leonardo mitgewirkt haben, nach dem uns Skizzen Rembrandts überliefert sind. Auf diesem Grunde aber wird ersichtlich, wie er die Szene durch Asymmetrie beunruhigt, nach rechts anschwellen läßt, links mit geheimnisvoller Rückenansicht deckt, wie das bei ungenanntem Hauptinhalt die Phantasie und Einfühlung besonders anzufachen pflegt. Das aufgeregte Licht, die fahle Farbe, das gierige Greifen nach den Frauen, das wilde Rätselspiel Samsons, die unheimliche Ruhe die-

ser Braut, durch Licht und Formation etwas herausgehoben — alles von Shakespearisch dunkler Fülle der Erzählung.

Im Laufe dieser dreißiger Jahre nun, wo Rembrandts Bildbegriff allmählich frei bewegt und einheitlich durchströmt erscheint, hatte sich aus dem bereits mit Landschaftsteilen schmückenden Figurenbild die reine Landschaft ausgesondert. Sie sucht in seltsam virtuoser und dennoch haftender Pinselschrift entschlossen Atmosphärisches und freie Weite, gibt diese aber erst an Hand noch gleichsam „figuraler" Vordergrundmotive (in den Sammlungen Czartoriski, Ketteler, Gardner), während sehr bald danach die Massen sich im Mittelgrund verlieren (Amsterdam, Oldenburg, Braunschweig, London, Madrid). Gewiß war hier, besonders als Naturlandschaft, Anschluß an heimatliche Überlieferung da, wie sie vor allem E. v. d. Velde ausgebildet hatte und Goyen umzuwandeln im Begriffe stand. Auch Einflüsse von Seghers will man finden, und für die Phantasielandschaft bleibt Lastmans Kreis zum mindesten motivisch wirksam. Vor allem aber ists der Bildbegriff des Rubens, wie er auch hier in freier Wandlung wichtig wurde, was uns das Braunschweiger Werk bezeugt (Abb. 61). Nur dieser Vlame hatte die erregte Großform landschaftlicher Darstellung gefunden, die das drangvolle Gefühl des jungen Rembrandt zu befriedigen vermochte. In weiten Zügen war hier das Gelände vorgestellt und reiche Landerhebung stufenweise dem Himmel zugeführt — was alles Rembrandt gierig übernahm. Erregung zeigt jedoch nicht mehr zuerst der Leib der Erde, sondern Helldunkel und Atmosphäre, die bewegend in den Raum stürzen. Dem Wolkenhimmel wird damit gewichtigere Stellung eingeräumt, zugleich das Stürmen realistisch auf das wirklich Bewegende zurückgeführt, wo die symbolischere Expression des Rubens die ganze Erde manchmal als im Schwanken vorzustellen liebte. Wenn Rembrandt seinerseits die Atmosphäre derart steigert, daß sie die ganze Wirklichkeit zu brauen scheint, gerät auch er ins Erdbewegende. Doch war die Regung nicht nur andren Elementen zugewiesen, sie war von Grund aus eine andre geworden: Trotz Sturmzerreißung sammeln sich die Formen, so daß es mehr zu dumpfem Brodeln als zu ausgreifender Bewegung kommt. Die expansiven Kräfte werden schon durchwirkt von den einziehenden und fast in gleichem Sinn die steigenden von den absinkenden.

Um 1640 sollte sich endgültig die große, schon vorbereitete Wandlung vollziehen, die Rembrandt seine eigene Bildform fest erreichen ließ. Des Rubens Tod, Erschütterung durch dreier Kinder und des Weibes Sterben und die bereits von ferne drohende Verarmung hört man für diese Wendung zur innerlichen Stille gern zitieren. Vor allem aber wirkt jener große abendländische Prozeß, welchem auch Rembrandt unterstellt gewesen ist. Fast überall ist innerhalb der vierziger Jahre eine Wandlung zur gehobenen Ruhe zu verspüren.

Mit der pathetischen Bewegung verschwindet nun zugleich das hierfür beigegebne niederhaltende Gegenelement, das „realistisch" Häßliche, das Graue, oft Gedrückte früherer Darstellung. Definitiv erhellt der Wandel, wenn man Manoahs Opfer von 1641 (Abb. 62) vergleicht mit dem Tobiasbild von 1636, was um so mehr berechtigt ist, als beidemal Auffliegen einer himmlischen Erscheinung und deren Wirkung auf die Menschen vor uns steht. Das ganze Lebenstempo ist geändert, aus einem Presto in ein Largo umgeschlagen. Jede Bewegung ist gemessen und nur als

Variante einer Ruhe zu verstehen. In diesem Sinn statt äußeren Schreckens innerstes Erstaunen. Selbst eine neue Sittlichkeit ist da. Wert ist nicht mehr Beweglichkeit und schnelle Reaktion des Geistes, sondern innerer Gleichmut und Verhaltensein. Jetzt ist die Körperwelt ja doch nur Durchlaß eines Geistigen im Sinne jener stillen Transparenz, von der wir anfangs sprachen. Und so ist der Erreger der Bewegung diesmal nur noch Flammenschwade aus dem Feuer. Die schlichtere Gesamthaltung hat völlig neue Bildmittel erzeugt, die schwerlich aus dem Großformat allein begreifbar wären: das Licht nicht mehr zerstreuend, sondern sammelnd, statt der offenen die geschlossenere Form. Statt raumdiagonalem Auslaß nach der Tiefe jetzt weicher Abschluß in der Fläche, in der die Menschen und der kaum verkürzte Engel nun verbleiben. Dabei klare Begegnung der Frontalität Manoahs mit dem reinlichen Profil des Weibes, das mit seiner neuen Kopfform und der ungewöhnlichen Einstellung wie Nachklang eines Stifterbildes aus dem Quattrocento wirkt — wie überhaupt in diesem Bilde Nordisches und Südliches in magischer Durchdringung scheinen. Daß gerade, wo der Ton des Unbewußten, Einfältigen frei geworden, der Ton der großen Form und schweren Pracht entsteht, ist von dem größten Tiefsinn, indem Gewicht und Pracht jetzt geistbezogen sind, vom Innenleben als einer Herrlichkeit verkünden. Nur den vertieft barocken Kräften war es möglich, die stillste Güte in unmerklich triumphaler Schönheit vorzuführen. Nach beiden Richtungen hin sollte Rembrandt unaufhaltsam wachsen, was darin seinen Ausdruck fand, daß je schicksalsergebener und stiller seine Menschen werden, um so kostbarer die purpurnen und goldenen Flächen glühen.

In der Nachtwache (Abb. 63) von 1641/42 treffen sich nochmal die verschiedensten Prinzipien, und gerade deshalb mag sie immer als ein Höhepunkt betrachtet worden sein, sie ist nach rückwärts und nach vorwärts hin ergiebig. Sie sammelt noch einmal allen Bewegungsreichtum, mit dem der junge Rembrandt die Bildglieder zusammenriß zur Einheit, ein Verfahren, das besonders da fortwirken mußte, wo von Nebenordnung zahlreicher Teile auszugehen war. Um den irrationalen Reichtum der Bewegung abzuschätzen (und damit gleich die Einstellung der Zeitgenossen zu erhalten), muß man noch mal vergegenwärtigen, daß es sich um nichts handeln sollte als um viele Bildnisse von vielen Bürgern. Man hat das Werk in die Geschichte des Schützenstücks, und zwar in Ganzfiguren einzureihen und an dasjenige Th. de Keysers und des Frans Hals zu schließen. Aus deren ganz gemessenem Beieinanderstehen wird eine unergründliche Verwicklung, deren Erreger oder Ziel im Dunkeln bleibt. Das einfache Motiv des Antretens vorm Schützenhaus — nichts andres ist gegeben — wird zum dunkelsten Tumult magisch bewegter Kräfte. Schon was die Quantität anlangt, erweist sich das Verfahren. Rembrandt hielt sich nicht an die begrenzte Zahl der Abzubildenden, vermehrte sie vielmehr aufs Doppelte, bevor er den Bestellern noch genug getan. Und gegenständlich weitere Steigerung: ein lichtes Kind hinzuerfunden (höchstens als Gegenpart zum gelben Leutnant herleitbar), stürzt in den dunklen Zug, erregend wie die Flamme in die Pulvermasse, ja eine Flinte kommt zur Explosion. Die klare Nebenordnung ist gewichen und dafür ein Aktions- und Positionsgewebe gleichsam von weither in Arbeit. In seinem Hin und Wider durchdringen sich die Teile, ja gelangen oft zur Aufhebung. — Als Zweites war auch das Helldunkel weit getrieben. Beim Chirurgen-

stück von 1632 wallte es noch keineswegs so selbstherrlich. Bezeichnend ist auch da die Überlieferung, welche den Namen „Nachtwache" erfand, obgleich hier keineswegs ein Nachtaufbruch gemeint war. Das Unbestimmbare an Zeit und Ort und Handlung war bewußtes Ziel. Aller Tumult verhallt, und keiner nimmt Bezug zum andern. Die disparate Handlung scheint einheitlich allein im Sinn der Einheit etwa eines Traums. Dahin wirkt auch das ganz Abwesende, Zweckfremde, die rätselhafte Willenshemmung Vieler. Die Gebärden bleiben wie auf halbem Wege stehen oder sinken in sich selbst zurück. So sehr die Menschen individualisiert auftreten, der Antrieb ihres Seins stammt nicht von ihnen. Hier vereinte für das Gruppenbildnis sich das neue, in der Anatomie geoffenbarte psychologische Wissen mit der überpersonalen Einstellung, wie sie im allgemeinsten Sinn ein Ketel gab (Abb. 3), nur daß die überpsychologische Einheit als lebendig Werdendes, nicht mehr als Seiendes begriffen wurde. — Das Dritte und das Vorwärtsweisende war nun: bei innigster Bezogenheit der Töne doch wieder festliche lokale Farbe auszuwirken. So unter anderem im Mädchen links und jenem gelben Leutnant, der als Farbkörper dem Ausdruckskörper seines Hauptmanns mehr als Wage hält. Nicht minder aber ist die Formwelt eine andre als etwa auf der kurz vorhergegangenen Simsonhochzeit. Es handelt sich ein wenig mehr um Kreuzung von Geraden, die Leiber laden etwas weniger aus, und die Bewegung ist gestraffter. — Von einer Einteilung des Ganzen wird man absichtlich erst an vierter Stelle reden. Doch bei bewußterem Betrachten wird das zukünftige Prinzip der feierlichen Ordnung wenigstens im Untertone spürbar. Ähnlich wie bei de Keyser eine Mittelgruppe, je eine seitliche durch Gassen abgetrennt, zu diesem Rhythmus dann das Haus in abgedämpfter und verschobener Begleitung. In die Vergangenheit weist das Bestreben, aus dunkler Tiefe vorwärtstreibend das Bild nach vorne in den Freiraum zu entlassen, ein Ziel, das Rembrandt bald in der Anlage eines Ganzen, bald in einer überplastischen Gestalt, bald in einer herausgestreckten Hand verfolgte. Jetzt sinds vor allem die zwei vorderen Offiziere, welche, von hinten ganz allmählich vorbereitet, in unsern Raum die Fläche zu entleeren scheinen, mit der rembrandtisch verheimlichten, jedoch barocken Suggestionsgewalt.

Hier sollte sich der Meister in Zukunft stetiger der Fläche unterstellen, indem die Bildverteilung nun gleichmäßig sich zurückhielt oder gleichmäßig hervortrat, womit in jedem Fall eine Gehaltenheit vor dem Beschauer wirksam wurde. Das Selbstbildnis zu London von 1640 (Abb. 64), verglichen mit demjenigen von 1634, zeigt sich in Stellung, Modellierung, Licht zurückgehaltener, etwas „Gelassenes" erstrebend, der Leib nicht vorgestoßen, sondern wie erhoben. Das — statt des Eindringlichen — Reservierte wirkt freilich mehr wie ein Erbleichen und Ermüden eines eigentlich noch alten Bildcharakters, und mehr von außen scheint die Änderung bedingt. Im Jahr zuvor hatte Rembrandt vorm Castiglione Raffaels ausdrücklich sich notiert, wie hier der Körper im Rahmen blieb und wie in dieser Bildniskunst die Arme einbezogen waren, was dann möglich machen konnte, breiter verteilend vom Kopf als Ausdrucksspitze abzuleiten. Wie die zwei folgenden Bildnisse zeigen, kommt statt des Schulterausschnitts nun die reichliche Halbfigur. War diese auch zuvor schon angewandt, so ruht sie jetzt erst mit Format und Rahmenwerk in Ausgleich.

Auf eigenem Boden wieder, in natürlicherer Ausbreitung des ganzen Oberkörpers, genossener Frontalität steht jene „Dame mit dem Fächer" von 1641 (Abb. 65), in eine Fensterrahmung eingespannt, die mit der Festigung der ganzen Bilderscheinung nun öfters wiederkehren sollte. In zarter Stufung vermindert sich das Plastisch-Tastbare von unten her, bis alles Leibliche im Kopfe wie geschmolzen scheint und nur die müde Strömung dieser schwachen Seele spürbar wird. Das Auge wird verschleiert und der Blick ins Innere zurückgenommen. — Der Rabbiner von 1645 (Abb. 66), hierin und in frontaler Breitung gleichen Sinnes, verminderten Volumens überall, läßt in dem fast weitschweifigen Linienfluß der Mantel- und Handverteilung noch einmal italienische Formation nachhallen. Etwas vom späten Tizian lastet über der Gestalt. Statt schwellenden Bombastes der Rabbiner aus dem vorigen Jahrzehnt jetzt eine ganz zurückgezogene, hier beinah etwas leere Würde. Die „Schönheit", die Rembrandt in den vierziger Jahren sucht, will mit der „Wahrheit" aus den dreißiger Jahren sich noch nicht immer ganz verbinden.

Nachdem jedoch einige Ruhe und Gelassenheit im bildnerischen Sinn errungen war, sollte ein neuer Genuß des Kubus seine Stelle finden. Man kann von hier ab eine dritte Phase zählen. Überall treten wieder plastische Motive auf, aber nicht mehr die gleißende, sich vorarbeitende Modellierung frühster Zeit, sondern eine ruhig und leibhaft vor uns stehende. Das Kind am Fenster, noch vom Jahre 1645 (Abb. 67), ist auch im Typ von neuer Fülle. (Der Kopf vielleicht Hendrikjes, Rembrandts Magd, kehrt öfters wieder, so in der Petersburger heiligen Familie gleichen Jahres). Unmittelbar, wie hier das fraulich warme Körperchen geformt, die Wand, das Fensterbrett leibhaftig wird, zeugt es von neuer Jugend in der Auffassung des Meisters. Die Farbsubstanz ist sinnlicher gespürt und etwas Fleischiges jetzt oft im breiten Auftrag. Der „Ton" als solcher, Einheit oft vorschnell vollziehend, tritt zurück, die Schleier fallen stellenweis, und Haltung, Körper, Stoff der Dinge zeugen für sich selber, durchwölben als Plastisches das flächig Fließende in neuer Festigung. Wie hier uneingeschleiert breit das Weiß genossen und ganz nahe vor die Wand getreten ist, deutet nach vorwärts auf den „Finken" des Fabritius, nach rückwärts auf das plastisch nahe, unverhüllte Halbfigurenbild etwa Terbrugghens (Abb. 6). Zarteste Regung aber auch in den geballteren Formen, kindlich urgut die ganze Haltung.

Die heilige Familie Petersburgs vom gleichen Jahr (Abb. 68) behält von diesen Eigenschaften. Die Körper lösen kräftiger sich vom Schattengrunde und stehen mit der neuen Leiblichkeit im Raum. Hervorgestuft ist jetzt in kurzen Stößen, in welchem Sinn auch die Bewegung waltet. Das Licht verschleift kaum noch, gliedert vielmehr in ruhiger Entschlossenheit. Während Wiege und Mutter kräftig aus der Tiefe stehen, sinkt Josef ein zur bloßen Schattenfläche, in Licht und Plastik völlig abgemindert, magischer Zwitter zwischen Wand und Leben. Daneben gleich greifbarstes Körpersein des mitten in den „Alltag" kühn gestellten Engels, Umschlag aus jenem Pianissimo der Sichtbarkeit ins Forte. Die rechten Winkel sind bevorzugt, wie der gesteifte Engel und die ganze Gruppe zeigen. Wie anders war die weiche Rundung, welche der Münchener Maria vom Scheitel bis zur Sohle floß. Überhaupt ist dieser Gegensatz belehrend: Wie der Maria jetzt das Kind genommen, dem kleinen Raumbehälter anvertraut, wie Joseph abgetrennt, in stille Arbeit ein-

gesunken ist, so wird, obgleich Figurenbild gegeben, letzter Zusammenhang mit italienisierender „Madonna" überwunden. Die drei auseinandergelegten Wesen gewähren jetzt erst den Begriff des Genres, indem sie jedem Präsentationszusammenschluß entfremdet, bei der natürlichsten Bewegung im Raum ergriffen sind.

Der neue ruhend plastische Gehalt kam auch dem neuen „Emmaus" zugute (Abb. 69). Durchgreifend in der Aufklärung der Form und wie geknetet das saftige Material. Dabei nimmt Christus selber etwas fleischlich Schweres an, im Gegensatz zu einem früheren, asketisch ausgebrannten Christusideal des Meisters. Der klargeformte helle Tisch, der dieser einzigen Frontalgestalt zum Sockel dient, die fast symmetrische Fassung durch Profilfiguren in gemessenem Abstand, die dunkel dumpfe Mulde, rechts und links in schweren Pfeilern endigend, machen das Realistische sakral. Die neue bildnerische Sparsamkeit erhellt, vergleicht man mit dem früheren Emmaus von 1629: Der geistige Mittelpunkt ist nun der bildnerische auch geworden, und die Austeilung der Leiber gleicht der Austeilung der Wand, mit sammten um die Form geballten Schatten. Nur unterstimmig kommt zur Hauptordnung der Fläche von rechts her zarte räumliche Verschiebung, durch eine Tür (die Abbildung ist leider hier beschnitten) und den Herangetretenen bedingt, dessen Herbeizug in der Rückenfigur links sanften Halt und Anprall findet. In diesem Werk hat sich die Anordnung, so unwahrscheinlich das auch klingt, an italienischer Renaissance entwickelt. Die Dresdener Zeichnung Rembrandts nach Leonardos Abendmahl verrät uns das. Indem in dieser Jugendskizze (zugleich als Ansatz für die spätere Radierung) später ein Mittelbaldachin errichtet ist, war mit der Abtrennung der seitlichen Figuren die Reduktion des Abendmahls zum „Emmaus" formal gegeben. Wenn ferner in der Überarbeitung verschiedene Kurven nach der Mulde tasten und die Pilaster kräftig aus den Wänden treten, so ist der Keim des Bildes deutlich spürbar.

Festes Beziehen auf die Fläche zeigt 1646 dann die „Weihnacht" wieder (Abb. 70). Rahmen, Stange, Vorhang (wie er damals schützend vor den Bildern hing) wären dem frühen Rembrandt eine zu geometrische Festlegung gewesen, der Vorhang wenigstens in dickem Bausche rundlich abgeflossen. In neuer voller Modellierung, vordergründig, steht mindestens der Fuß des Rahmens, und davon abgesetzt erscheint das Zimmer als ein Unbetretbares, als bloßes Traumgesicht an einem Stückchen Wirklichkeit entfaltet. In kleiner Tiefe nur verbindend, tritt das plastische Leben ein ins Bild, dann steht das Dunkel schon als zarte Wand, den Tiefenauslaß aus der Flächigkeit verhaltend. Auf schmale Zone innig eingeschmiegt, ist eine unbegrenzte Fülle intimen Innenraums zur Vorstellung gekommen. Wie Kind und Mutter ist das Vorn und Hinten des Raums einander nah gebracht, nur seitlich scheint Erdehnung zugelassen. Das wenige Licht nimmt auch nur *seitlichen* Verlauf und steckt nicht etwa Zimmertiefe ab. Einige Nebendinge sind wieder kurze plastische Forti, an denen sich das Pianissimo der Hauptakzente und alles Dämmer um so hauchender entfaltet. Hier erst ist für die „Weihnacht", mit München und mit Petersburg verglichen, das Letzte vom „Figurenbild" getilgt, mit Rembrandts eingezogener Art das Großbarock nun völlig überwunden, der letzte Rest repräsentativer Form mit einer stilleren, bescheideneren besiegt. Bei allem Unterschied der Malmittel war hier beinah der Klang der Eycks, des Dürerschen Marienlebens wie-

der da, jedenfalls höchster Gegensatz zu der „modernen" Formenwelt des Rubens. Das kleine Leben, in jenem nur dem Norden zugänglichen Sinn, war wieder darstellbar geworden. Als eine Kostbarkeit es zu verstehen, d. h. in schwerem Rahmen darzubieten, war die tiefsinnige Durchdringung mit barockem Element.

Der stille Tiefsinn dieses kleinen Lebens trat nun in den Tobiaserzählungen weiterhin hervor. Wieder sind es Geschichten aus der bürgerlichen Hütte und scheinbar ohne jeden biblischen Bezug. Durch Zeitgenossen aber wissen wir und es entspricht dem Wesen Rembrandts völlig, daß diese Darstellungen seiner Umwelt gleichsam in jene alten dunklen Geschichten übergehen. Die Bibel ist nicht mehr gebieterisch Gewaltiges, wie noch bei Rubens und im südlichen Barock, sondern der in den Menschen eingegangene Gehalt, wie er mit einem Mindestmaß von Zeremonialvorstellung in jeder Lebensstunde bei uns ist. Auf die katholische Bildform war eine wahrhaft protestantische gefolgt, aus protestantischem Gelände stammend.

Auf dem Berliner Tobiasbild von 1645 (Abb. 72) ist das Zimmer ohne die barocke Komplizierung etwa des Philosophen von 1633. Rechtwinklig stehn die Wände, der Raum dehnt sich der Bildfläche gemäß, und das zurückgezogene Paar ist nicht mehr glanzvoll der Lichtbegegnung ausgesetzt, gleichmäßiger durchrieselt der Tagesschein den Dämmerraum. Hierin Begegnung zweier Charaktere, deren natürliche Bezogenheit die Zeitgenossen in Erstaunen setzen mußte. Wie sie das Böckchen als Geschenk aufdringen will, doch er Bedenklichkeiten äußert, ist reicher Zwischentöne voll und läßt ein Vorher und ein Nachher ahnen, wie es der früheren Kunst ins Spiel zu setzen noch unmöglich war. Der junge Rembrandt wäre zu bewußtseinsscharf gewesen, um solche Untertöne ungestört zur Darstellung hindurchzulassen.

Jedoch fehlt solchem Raume noch das körperlich Geschlossene, und nach der Decke hin ist manches, das reich und interessant zu machen strebt. Zu einem weiteren Tobiasbild von 1650 (Abb. 73) verhält sich das besprochene wie der Rabbiner zu dem Mädchen (Abb. 66 zu 67). Alles einfacher, fülliger, der Raum hat eine neue Nähe und jede Form steht größer nun im Rahmen, durch ruhige Verhältnisnahme noch gesteigert. Boden und Dachgebälk ist weggeschnitten, die Gliederung der Wände breiter, die Ecke jetzt artikuliert, das Fenster etwas schwer Beschließendes, nicht aufgelöst in einen Lichtzustrom von außen. Das Dämmerlicht irrationaler ausgeteilt, durch breite Schatten jede Aufhellung sofort gedämpft. Während das Licht auf jenem Bild — trotz allem — noch hereingesandt erschien und andrerseits an körnigen Wänden klebte, schweben die Elemente unabhängig jetzt im Raum und ballen sich zu eigener Gewalt. Jede Figur zum Block gesammelt, unverbindlich abgewandt, in zarter Schwere ruhend. Keine, auch nicht die feinsten „Menschlichkeiten" mehr, vor allem nicht mehr der Moment. Es kommt etwas zur Darstellung, was das Barock und auch der junge Rembrandt für überhaupt nicht darstellbar gehalten hätte. Die Alte scheint von jeher hier gesessen, der Greis ist seiner Form nach in die Wand getrieben, verwächst mit dem Kamin, an seinem Haupt, wobei das Niederhalten des Volumens uns fast des Unterschieds von Mensch und Wand enthebt. Geheime Einheit übergreift das Lebende wie Unbelebte. Das Beziehen auf die Fläche ersetzt oder stützt nun immer mehr das frühere Beziehen auf den Ton. In beiden Fällen gilts, die Formen nicht herauszulassen aus dem geruhig übergreifenden Zusammenhang. Die Abwandlung in jedem Bild

bleibt — das ist Rembrandt — immer eine weiche, werdende. Aber der Übergangsbegriff als solcher ist aus einem fließenden in eine Stufung umgeschaltet.

Auch wo die biblische Geschichte in Kleinform vorgetragen ist, weil es sich um ein Fernbild handelt, wird nun die neue Fülle sichtbar. So in der Ruhe auf der Flucht von 1647, die ganz zur Landschaft wird (Abb. 71). Das Licht steht kräftig in den Zweigen und macht alles körperlich. Nicht mehr die wogend weichen Übergänge alter Landschaftsform, jetzt liegt ein flacher Bodenzug zur ebenen Erde, durch einen Wasserspiegel plan geschliffen. Auf diesem über die ganze Bildbreite hin durchgehaltenen Flach ragt senkrecht nun die Bergmasse, als dunkle Wand die kleine Szene bergend. Der Baumstamm legt den rechten Winkel für das Ganze fest. Das Licht verwischt die Gegensätze kaum. Eigentlich ein Nachtstück in Elsheimers Sinn (Vlämische Malerei, Abb. 24), aber im Bau der Richtung Claudes schon nahe.

Die Landschaft der Susanna gleichen Jahres hat vom Figurenbild ausgehend andere Anlage (Abb. 74). Bei gleicher Festigung durch Bauwerk, gleichem Wandabschluß, ist hier zerlegt in ein rechts vordringendes Massiv (Figurenstütze) und einen links zurücktretenden Hohlraum, deutlich verklammert durch die Richtung der Susanna. Dies ältere Schema fußt zum Teil auf Lastman, nach dessen Darstellung wir eine Zeichnung Rembrandts haben. Durch Raum- und Luftgehalt, vor allem seelische Vertiefung hebt aber Rembrandts Bild sich hoch über seine Vorstufen, auch über seine eigne Haager Malerei. Jetzt erst erscheint die Lage ganz erfaßt: bei allem äußeren Beibehalten des einmal gewonnenen Motivs nicht mehr das harmlos pralle „Rubens“körperchen des Haag (Abb. 57), sondern ein herber, ernster Leib, dem keusche Angst in allen Gliedern liegt. Und nicht mehr knubbelig modelliert, sondern im Ganzen hingestrichen. Einheitlich abgehoben von den Juden, die nur als Ausgeburt des braunen Dunkels sprechen, tief überglüht vom satten Rot des Kleides. Wie banger Atem weht der Dämmergrund durchs Ganze, nicht oft, dann aber klar zum farbigen Wort verdichtet.

Allem Streben zur Stärkung der Form und der lokalen Farbe stand ein Lebenselement Rembrandts entgegen, das seinerseits nicht nur nicht unterlag, sondern weitere Entwicklung finden sollte. Bilder wie Daniels Vision, Christus und Magdalena lassen das unbestimmte, von zarter Scheu durchseelte Tasten Rembrandts fühlen. Da konnte nicht so sehr das kompositorisch Sichergestellte sprechen, das in Prägung auf uns wirkt. Es ist oft nichts als die ins Bild verlorene, auf ihr innigstes Minimum zurückgezogene Regung, die nur aus seelischen Bezügen kommt, ohne viel expressive Flächenformel und nur durch Einfühlung erschließbar ist. Zweimal das Thema zartesten Anrührens, als solches schon bezeichnend für die reife Kunst Rembrandts. Das einmal als Noli me tangere (Abb. 75). Das milde Niederschmelzen Magdalenas, die scheue Biegung Christi, wie sie Tizian einmal gegeben hatte, alles demütig in sich zurückgezogen inmitten weiten Rahmenfeldes. Die weiche, pelzige und zugleich wesenlose Malerei, Frontalität der Hauptgestalt, mit der ihr die Betonung zufließt (die sie jedoch nicht halten kann und will), all das macht das Datum 1651 begreiflich. Andrerseits könnte das Schwellende auf etwas vagen Ausklang früheren Geländes schließen lassen. Statt dessen trifft man einen sanft aber entschlossen eingewandeten Landschaftsraum, der beinah wie ein Zimmer wirkt. Ein klarer Boden (weichen Satzes von links unten heraufgeschwellt)

liegt klar gesondert vor den Steigemassen. Und unverhüllt, klar wie in weiches Material geschnitten, die nahe, hochgestellte Grabestür, als deren kleines Parallelmotiv das tiefgesenkte ferne Wegtor steht.

Von früherem Typ, obgleich fahlbraunen Tönen nach auch in die Zukunft weisend, ist die Vision des Daniel (Abb. 76), die man vor 1650 wird ansetzen müssen. Im Gegensinn der Bildung der Susanna in Berlin, indem die Landschaft, senkrecht durchgeteilt, als eine vordere Nahform die Figuren bettet und seitlich dann entlassen ist ins Tiefe, gleichsam Interieur und Freiraum in Verbindung setzend, wobei durch die Figuren jedesmal hinausverwiesen ist. Erde ist das große Thema dieses braunen Bildes und unterirdisch scheint der Vorgang schon insofern, als kein Himmel zugelassen und nur noch unbelebte feuchte Erde fühlbar wird. Das Leben ist zum stillen Grabe abgedämpft. Doch hat es schon in seiner zarten Schwellung tief Beruhigendes, zu schweigen von dem Lichtgewächs aus dieser Gruft. Trostreiche Wölbungen von Haupt und Flügeln durchschimmern sänftigend den Raum. Und nun dies Handauflegen, in dem anderen Körper weiterklingend, mit dessen ähnlichem, nur dunklerem Ton sich zum Akkorde stillster Ehrfurcht und Ergebung bindend. — Das tastende Ausgreifen ins Unfaßbare und das gleicherzeit schon In-ihm-Ruhen gehört zum Tiefsten rembrandtischer Religiosität, soweit sie ohne Dualismus das Licht in innigster Berührung mit dem Dunkel weiß, das Helfende in Einheit mit dem Hilfsbedürftigen. Deutlich wird hier, warum der reife Rembrandt seine Hauptgestalten trieblos und passiv zu geben pflegt. Der eigene Wille würde sie aus diesem unergründlichen Zusammenhange treiben, gerade wie aktivere Zeichnung räumlich trennen und eine schärfere Hervorkehrung des Augenblicks zeitlich isolieren würde.

Ist die Landschaft um Jahrhundertmitte noch wesentliches Element im Bilde Rembrandts, so tritt sie kaum noch einzeln auf in seiner Malerei. Er sollte immer mehr sich auf das Menschliche zurückziehn. Rein bildnerische Gründe sprechen mit: das Fernbild hatte weniger Sinn für ihn, nachdem ein neuer Trieb zur nahen Großform immer mehr die Vordergrundfigur verlangte, wie sie Velasquez und F. Hals, die Zeitgenossen, ihr Leben lang behalten hatten. Das Casseler Bild (Abb. 77) liegt gegen Ende seiner Landschaftsproduktion, die nur Jahrhundertmitte zu erreichen scheint. Ein ähnlich steigendes Gelände wie im Braunschweiger Werk (Abb. 61). Aber nicht mehr sich emporarbeitend, sondern ruhend. Nicht rastloser Wellenschlag der Formen in die Ferne, sie stehen im neuen Sinn als Wände, der Breite nach durchs Bild errichtet. Ein Seitenlicht eher gliedernd als verbindend. Nicht mehr das regentrübe Zwitterlicht, wo Land und Himmel ineinander sinken, sondern die Feste klar vom Firmament geschieden. Architektonischer das Ganze, wobei wirkliche Architektur die Gliederung steigert, letztlich im Sinn der italienisierenden Abendlandschaft eines Claude, wobei auch stärkere Farbigkeit (rostroter Reiter) die Gegensätze kräftigt.

Den letzten Abschluß fand die Landschaftsmalerei des Meisters um Jahrhundertmitte in dem Bild zu Philadelphia, wo eine Mühlenansicht, gewiß ein Alltagsgegenstand für Holländer, nun eine ungeahnte Monumentalität erreicht, indem auch jeder letzte Rest geschäftiger Nebenordnung ausgetrieben war und ganz gesammelt wenig

 große Formen sich einem überragenden Geländeblocke unterstellten, die schwanken

Tonschattierungen in ruhig feste Hell- und Dunkelfelder auseinandertraten, alles gewaltig angehalten in der Fläche. —

Der Akt begleitet etwas länger, doch schwindet in den fünfziger Jahren auch er aus Rembrandts Malerei, dem Bildnis Platz zu machen. Den Jüngling der Carstanjen-Sammlung wird man wohl noch den vierziger Jahren geben müssen (Abb. 78). Man vergleiche nun den Männerakt, wie er zuvor gefaßt zu werden pflegte, etwa bei Cornelisz (Abb. 4) oder bei Rubens (Berliner Sebastian), um zu ermessen, wie Rembrandts völlig entromanisierte Formenwelt als neu empfunden werden mußte. Wie dieser gotisch hochgeschossene Leib in natürlichster Bewegung steht! Nicht mehr in eine Wohllautsformel eingebaut, sondern gewachsen wie ein knorrig dürres Stämmchen. Auch war es weder der Athlet des Rubens, noch das mädchenzarte Fleisch der Italienisierenden. Die Jugend als ein kränkliches Gewächs war neu und seit der Gotik kaum gesehen. Neu aber auch das schicksalhaft Durchgeistete in einem jugendlichen Akt. War dabei ein Sebastian vorgestellt, so ist es wieder völlig neu gewesen, die Wirklichkeit des Ateliers von Anfang an in eine heilige Geschichte derart einzubetten, oder umgekehrt, die heilige Geschichte derart in Modellgestalt zur Anschauung zu bringen. Die Generation vorher, zumal die Caravaggio-Schüler, hatten jene ferne Welt mit naher gleichsam überwältigt. Rembrandt umfaßte beide still im ersten Anschauen des Objektes.

Neben der trocken aufgetragenen Farbsubstanz, die körnig ist, die naß gelegte fette Malerei der Bathseba (Abb. 79). Nicht nur der Gegenstand ist hier entscheidend. Es ist ein Unterschied, wie zwischen den zwei Innenräumen des Tobias. Wie anders auch als jene Danaë von 1636: Nicht mehr das elegante Wogen aller Form, der Raum nur noch mit Hilfe einer nahen Rückwand, nichts als der Akt und ein Stück Dienerin verbleiben. Durch eine äußerst knappe Rahmung herrscht der Menschenleib als Vordergrund breithin. Mit Bildhauerhand hervorgerundet, als Raumform jedenfalls genossen, erweist sich neue Art der Malerei, die hierin und im vollen Auftrag dem Velasquez nahe rückt, mehr in sich schließende Erscheinungsmacht als den Bezug zu ihrer Umwelt gebend. Konnte dies letzte in der Weltstellung Rembrandts auch niemals aufgegeben werden, so war das Neue doch, daß Rembrandt nun verhalten blieb, das Nur-Geahnte in das sinnlich Wahrnehmbare aufzunehmen, und nicht mehr umgekehrt dieses in jenes auszugleiten oder zu verdampfen nötigte. Trotzdem will er gerade jetzt die Farbe nicht vorschnell individualisieren, Fleisch und Brokat vielmehr zunächst als einen einzigen Ausdruck träger Fülle geben — saftschwere, fleischige, abfallensreife Frucht das Ganze. Tiefsinnig und echt Rembrandt wieder, wie sehr in einem neuen Prunk umgehend eine neue Menschheitsfrage dunkelt, wie diese Fülle Ausdruck eines Seelenjammers wird, im klagevollen Kopf, dem ratlos lassen Arm, dem fragend dunklen Wert von Dienerin und Hintergrund. War jener Danaë entgegen die Farbe jetzt die sinnlichere, so war von anderer Seite her das Nackte reinste Menschlichkeit geworden und jeder letzte Rest von Sensation versunken.

Bei solcher Malerei, wo starke Wirklichkeit und Schönheit nicht mehr auseinanderfielen, mußte auch das Bildnis zu immer reicheren Akkorden kommen. Immer mehr Platz im Rembrandt-Werk einnehmend, ist es jetzt fähig, die Individualität vorsichtig und daher völlig unverscheucht zu fassen. Zugleich geben die

Bildnisse nun immer mehr als einen Einzelmenschen. Unmerklich werden sie Vertreter seelischer Bezüge überhaupt, wie auch die Stoffe jetzt Sonderbezeichnung von sich weisen. Hierbei ist bald die neue plastische Gewalt, bald jene breite malerische Auflösung verspürbar. Von ersterer zeigt sich der bloße Kopf der wundervollen Schwägerin, den man um 1650 ansetzt.

Die häufigere Bildnisform indessen blieb die des ganzen Oberkörpers und einer fließender genommenen Malerei. Sie ist, dem Gegenstand gemäß, im Bild des Bruiningk ganz besonders lösend (Abb. 80). Ein liebenswerter Träumer, lebensinnig, etwas dekadent vielleicht und höchst bezeichnend in den Stuhl geschoben. Seidenhaar und Licht sind eins und streicheln den zu zartestem Genuß gestimmten Menschen. So differenziert ist hier die Malerei, daß sie wie eine überreife Blüte auseinanderfallen und verwehen will. Es ist bezeichnend für die zwischenstufige, beziehungsvolle Art des Bildnisses und bisher ohnegleichen, was alles man von diesem Menschen aussagen kann. (Er sei krank gewesen, noch ein wenig matt, mit etwas Sonne nun in einer ersten zärtlichen Berührung. Passiver Leichtsinn sei sein Wesen.) Hier zeigt sich in der Tat die Fähigkeit der Zeit zu ganz komplexen, reichgebrochenen Charakteren, wogegen das verflossene Jahrhundert (Tizian etwa) eine Charakterfarbe, wenn auch mit satter Tiefe, so doch ungebrochen und ohne eigentliche Zwischentöne gab. Ein solches Bildnis steht grundsätzlich auf der Stufe Menschheitschilderung, wie sie der Hamlet Shakespeares schon am Eingang des Jahrhunderts zeigt: Bei beiden Künstlern des Barock ist der Charakter des Dargestellten wie die Form des Darstellens aus dem Geschlossenen, Seienden ins Aufgelöste, Werdende verwandelt.

Für das „vornehme Bildnis" waren solche Stücke eine Wandlung, indem sie die sozial erhobene Schicht ins menschlichste Bereich hinunterführten, wobei wie stets das Problematische durchschaut, doch liebevoll umfangen wurde. Der müde Kultivierte auf absteigender Linie war ein Thema, das F. Hals und alle Frühkunst Hollands überhaupt nicht wohlwollend gegeben hatte. Die Formel Dycks war es, welche zuvor entwickelt, auch in Holland schließlich für ein solches Thema galt. Während Dyck jedoch noch alle Individuation in der Bewußtwerdung des Menschen sah, schritt Rembrandt vor zum Unbewußten. Sah Dyck die unteilbare Einheit der Person gleichsam von oben her, im intellektuellen Zusammenhalt des Menschen, so blickte Rembrandt wie von unten herauf, bekam die Unterströmung zu Gesicht. Der Begriff des Vornehmen ward nun vertieft: statt des Weltmannes der Renaissance, den Dyck, wenngleich „verfeinert", weiterführte, statt öffentlicher Haltung, bewußter Überschau des Gegenübers, jetzt die lässige Freiheit jeder menschlichen Regung.

Gleicher Art ist nun das Bildnis des Jan Six von 1654 (Abb. 81). Dem gelösten Inneren klingt freilich hier von unten her ein kräftiges Äußere entgegen. Es ist die körperliche Modellierung und die willenhaft geworfene Technik und nicht zuletzt die Farbigkeit, dem lösenden Gesamtgefühl des Kopfes ein kräftigendes Gegenelement im Sinne jenes Decrescendo, das wir früher gelegentlich erwähnten. Auf roter Jacke ein mausgrauer Mantel mit goldenem Litzenschmuck. Scheinbar einfachster Gegenstand und ganz im Sinne des Jahrhundertanfangs: ein Stehender als Halbfigur plastisch im Vordergrunde vor neutraler Wand. Jedoch nichts weniger

als die Festgelegtheit solchen Themas, die Ruhe ist nichts anderes als der unmerkliche Fluß des Lebens. Denn eine Gehbewegung nach links hin klingt leis durchs Bild, mit Hilfe einer leichten Mantelschräge, der Kopfneigung dorthin und diagonalem Auslauf einer Hand, im ganzen durch das linke Vakuum bewirkt, das die Gestalt sanft anzusaugen scheint und die Plastizität dorthin (wie meist von rechts nach links) abgleiten läßt. Mehr als aus einzelnen Motiven aber geht der Eindruck leiser Regung aus freier Schwebe aller Form und auch des Lichts hervor, und nicht zuletzt hilft hier die Technik, deren sichtbarer Pinselstrich ein Skizzenhaftes wahrend, die Form trotz allem In-sich-Ruhen als eine werdende vermittelt. Wieder empfindet man, wie jähe Affekt- und Bewegungsstudien des jungen Rembrandt voraufgegangen sein mußten, die stille Innenregung solchen Hauptes zu beherrschen. Der Blick ist nun beschattet und in sich zurückgenommen, so wenig abgestellt auf festen Außenpunkt als dieser ganze Mensch auf Boden oder Wand. Alles wieviel zusammenfassender als etwa auf dem Bild von 1641 (Abb. 65). Indem sich alle Regung nicht nur nach oben hin, sondern auch in sich selber schon beruhigt, der Pinselhieb von vornherein mehr schwebt als stößt, ist auf ein Allgemeines hinzuweisen, in welches alle Impressionen Rembrandts münden. Zwei Umstände, bezeichnend für den reifen Rembrandt, begreift man nämlich schwer: daß dieser Six erst ein Dreißiger war und daß er Leiter einer der unternehmungsfrohsten Städte damaliger Erde wurde. Was ersteres anlangt, so fühle man, daß Rembrandts Menschen unter seinen Händen altern, indem er sie unmerklich schwächt und fast gebrechlich macht, bis ihre Seele durch den müden Körper schimmert. Der Jugend nimmt er gern das Sprühende, läßt sie in stille Schau eingehen. Wir merkten schon, wie wenig Rembrandt seine Wesen — im Gegensatz zu Hals — zur höchsten Gegenwart antreibt, wie er, in sich gewandt und abgekehrt, den Bildern eher Erinnerungscharakter leiht. In zweiter Linie meidet er das Heldische, sucht das Gefühl für die Bedingtheit und das Schicksal, wie es in (jetzt nicht mehr über) jedem Menschen waltet. Und zwar wie oft im 17. Jahrhundert (z. B. auch im protestantischen Kirchenlied) als dunkles Geborgenheitsgefühl. Indem er so die fühlenden und denkenden Kräfte im Menschen sucht, die Triebe und den Willen aber meidet, muß auch von hier aus das Passive seiner Wesen resultieren, ohne das die anderen Kräfte gar nicht zur Entfaltung kämen. So *dulden* Rembrandts Menschen mehr den Lauf der Welt, als daß ihn zu bestimmen sie die Fähigkeit besäßen. Dieses Bedingte, nicht Bedingende, wird teils in der Person bereits gegeben, teils aber auch im bildnerischen Ganzen erst erwirkt, indem der Mensch, wie auch beschaffen, aus dem Helldunkel hergeleitet und dorthin wieder aufgenommen wird, sich nichts vom hellen Grund selbständig sondert, alles nochmal zurückgebunden durch das Netz der Pinselstriche.

Aus der Verfassung ist es nun begreiflich, wenn Rembrandt das reale Alter immer mehr als höchste Steigerung des Lebens deutet. So ist in einer alten Frau von 1654 (Abb. 82), von der es köstliche Varianten gibt, der Verfall als eine Schönheit vorgetragen, das Vergehen als Erblühen reineren Lebens. Polartig anders als der Triebwille des Hals zu gleicher Zeit das Alter formte (Abb. 17), mit einer völlig anderen Einstellung zum Tod, auf die man schwerlich hinzuweisen braucht. Die breite Schattenhaube dacht feierlich den alten Kopf, tränender Goldstrom fließt müde auf

die arbeitsschweren Hände. Jede Einzeldeutung am Gewand versagt, nur noch die Hülle, worin der zage Leib des Menschen wohnt.

Auch der Rabbiner gleichen Jahres (Abb. 83), obgleich viel schwächer und zerbröckelnder, zeigt menschliche Vereinfachung, verglichen etwa mit demjenigen von 1645. Nicht mehr die magische Begegnung von Lichtstrahl, Mensch und Wand, sondern all das ineinandersinkend zur schlichten Formung nur noch eines Menschenlebens. Gewisse Würde aber bleibt, als noch in Beugung selbstverständliches Erhobensein, wohin die Höherstellung innerhalb des Rahmens wirkt. Einheitlich breite Strömung aller Farbe leistet hier, was drüben Schmuck und Ausarbeitung lichter Teile wollten.

Gelassen groß die Anschauung auch von der Jugend. Im Wiener „Lesenden" (Abb. 84) beinah ein Bruiningk, soweit ein körperzart-passiv durchseeltes Leben vor uns steht. Doch sichtliches Bestreben hier — wieder sind Jahre hingeflossen — die Formengebung zu vergrößern. Bei aller Lockerheit hat sie nicht mehr die Immanenz des Casseler Bildes. Körper und Kopf sind flächiger gebreitet, mehr in der Bildtafel als „hinter" ihr gegeben. Die Locken rieseln nicht, sie stehen in breiten Wellen, und das Licht ist nicht mehr stäubend, sondern liegt in Flecken, ist dabei warm und fahl zugleich. Aus ganz verhaltenem Braun und Grau und Schwärzlich glimmt rostener und violetter Schimmer, weiche Konturen stehen wie Kohlestriche. Die Massen aber bleiben fließend, schweben gegenüber der gesteiften Halteform rechts unten. Diese „Verzeichnung", das Anwachsen der Ecke, in die des Knaben Traumblick sinkt, ins Plastische und Ungeheure und das Erstarren von Arm und Hand zum Ast bringt etwas Geisterndes ins Bild.

Gleich breit im Rahmen ausgelegt wie dieser Jüngling, gleich großformig wie das Paar von 1654, das Bild Hendrickje Stoffels in Berlin (Abb. 85), Ende der fünfziger Jahre ausgeführt. In braunen, roten, wesenslosen Strömen fließt hier das dunkelglühende Gewand über die Körperfülle hin. Sie ist ganz nah als Wirklichkeit an uns herangebracht, zugleich durch Schattenmassen ins Traumhafte zurückgedämpft, in gleichem Sinn der Blick offen uns zugekehrt und doch in sich versunken. Längst wird das Weib nicht mehr mit Federn und Barett geziert, der Wert jetzt ganz in ruhigem Flusse einfachsten Gewands gesucht. Wieviel gelassener legt sich ausfüllend jetzt der warme Leib ins Fenster, als etwa bei der „Dame mit dem Fächer". Und wieviel schwer beschließender die Rahmung selber. Die Teile des Gesichts sind groß und voll und locker wie in weichen Ton geschnitten. Dem unter solchem Material selbst füllig werdenden Geschöpf ist andrerseits das Müde, Eingezogene gelassen, das man zunächst von den geschwächten Leibern kennt. Der reife Rembrandt gibt, entgegen Rubens, auch den sieghaften Frauenkörper nicht als expansiv. Er gibt ihn holländisch als träge in sich ruhende Lebensfülle. Die tiefste Darstellung vielleicht, die je das Phlegma fand. Man muß die zwei genannten Saskia-Bildnisse vergleichen (Abb. 49 u. 51). War einmal märchenhafte Schönheit dort, das andere Mal sinnliche Breite angestrebt, so ist jetzt Einheit dieser Möglichkeiten da. Auch nicht die Frage mehr, ob Helldunkel zuerst, ob zuerst Masse. Das Helldunkel *ist* Masse jetzt und wölbt, indem es fließt, nun die Erscheinung.

Auch das jetzt immer seltenere Kleinfigurenbild, wo Menschliches im Raum versinkt, hat in den fünfziger Jahren schwere Fülle und dunkel Glühendes wie nie

zuvor. Die Potiphargeschichte (Abb. 86) rechnet zum Prunkendsten und Tiefsten dieser Kunst. Von oben ungewissen Ursprungs ein dunkles Niederrauschen sammetschwerer Stoffe, wobei die Menschen fast begraben werden. Von hinten ungewisse Schattenmasse, aus der sich knisternd alle Farbe wälzt, Braungrünlich, Rot, Orange, Gold bis Weiß. Die Einzelwirklichkeit ist aufgezehrt zugunsten der gesamten Ausdrucksfülle. Die selber aber ist mit Gegensätzen nun gesättigt. Nicht mehr wie etwa bei der Danaë die rundlich vorgeführte fertige Form, sondern Aufglühendes mit schweren Schatten abgedämpft, die biegsamen Gehänge mit Geraden eingedeicht, und durch die jetzt gegebene Bettverkürzung die Schimmerfläche stark mit Raumgehalt gesättigt. Die ganze Schwere der Substanz hängt in der Farbe. In dieser vollen Orchestrierung verschwindet fast das Thema der Erzählung, welches betont herauszustellen der junge Rembrandt sich nicht hätte nehmen lassen. Dunkel nicht nur in Farbe, Raumgrund, Tageszeit, dunkel auch in Erzählung, Schuldverteilung. Unkundig der Geschichte würde man Joseph in seiner übertriebenen Beteuerung bezichtigen, beim Weibe vielleicht unklar bleiben. Also dieselbe Unergründlichkeit für uns, die Potiphar vor Augen stand, Einfühlungsarbeit somit stärkstens aufgerufen. (In gleicher Weise blieb das Ethos dunkel, wenn auf der späteren „Verleugnung" Petrus als schlechthin Weiser gilt, oder „der entlassene Haman" als unschuldig Duldender erscheint.) Das undurchsichtige Weib, triebsicher in der Mitte ausgebreitet, beherrscht schon durch die Farbe beide Männer, die abgedämpft zur Seite stehen in Rembrandts Abschwächungsverfahren nach dem Bildrand hin. Hierbei in asymmetrischer Beziehung der fern versenkte Jüngling in Bewegung, der nahe hohe Mann reglos als ahnend Überschauender — die typische Figur, die alle Handlung in das bloße Sein ausmünden läßt.

Alle Fülle dieser Spätzeit aber hüllt und lastet auf den Menschen. Nichts hierin von der selbstbewußten Expansion des Rubens. Gegen dessen gloriose Anbetungen welch andere Gestalt der „Anbetung" Rembrandts von 1657 (Abb. 87). Das menschliche Geschehnis klein in sich gebückt, am Boden hin und dunkel überragt von Schattenfläche. Noch einmal sucht er klein Verlorenes in überhohem Raume darzustellen, wie einst auf jener „Darstellung" von 1631. Jetzt innerhalb des kleinen Lebens aber welch rhythmischer, gemessener Zusammenhalt. Mehr als das Helldunkel ist beim späten Rembrandt wiederum die Fläche bindend, in der nach Ausschaltung der Tiefe seitlich und hoch geschichtet ist, der Hintergrund dicht angesaugt, die Vordergruppe raumverhalten bleibt. Die Engführung der Tiefen ist entscheidend für alles Hegende und Innige des Bildausdruckes. Die erste Gruppe ist zu einem Vieleck still gefügt, entläßt aus ihrem Umriß kaum ein Wesen. Mit ernsten Winkeln mehr als milder Biegung schließt sie sich. Vom wappenhaften Geist des Mittelalters ist eingetreten in das komplizierende Barock. Der Schatten öffnet nicht, umhüllt vielmehr die Gruppe, von der nun eine zweite schwächere Wirklichkeit sich absetzt. Als eine dritte Einheit, wieder jäh geschwächt, folgt nunmehr der Figurengrund, mitsamt dem Dunkel eingemauert wie in eine Wand (auf der Abb. verschwindend). Entscheidend hier, daß auch dies gleichsam Tote nun der Skala zugehört, die früher allein Grade der Deutlichkeit des „Lebenden" umfaßte: Ganz primitiv gesprochen sieht es aus, als sei ein dunkles Relief gemalt und davor eine Gruppe dann erfunden. Wieder ist damit erreicht, daß Sein und

Scheinen wir nicht mehr zu trennen wagen. Ein Spiel der Wahrnehmung und Malerei, das ganz absichtlich ist, verkannt und ungenossen bliebe, wenn wir derartige Bilder als unfertig oder übermalt ansehen wollten.

Wie schon gesagt, ist Rembrandt jedes Jahrzehnt einmal zum offiziellen Gruppenbildnis herangezogen worden, hat also immer wieder diese große Tradition befruchtet. Der „Anatomie" der dreißiger Jahre war das Schützenstück der vierziger gefolgt und in den fünfziger Jahren eine zweite Anatomie entstanden, auf die die Staalmeesters der sechziger Jahre folgten. Die Anatomie des Dr. Deyman von 1656, als ein Fragment allein erhalten, kann man als Ganzes heute nur aus einer Skizze schätzen. Der neuen Einfachheit gemäß war hier fast mittelalterlich gegliedert. Statt der reichen, offenen und diagonalen Form von 1629 die einfache, geschlossene, frontale, auf den barocken Natürlichkeitsbegriff jetzt die gemessene Ordnung: der Anatom als Mitte und genau von vorn, die Leiche geradeswegs auf den Beschauer zu, das Bild in fast zwei gleiche Teile teilend, durch zwei Architekturbögen gefestigt, denen in lockerer Symmetrie die Hörergruppen sich anschließen. Mit dieser neuen Aufstellung von Anatom und Leiche als jedesmaligem Interessenzentrum war auch der neue Bildsinn festgelegt. Gerade diese Keimfiguren für den Bildbau sind erhalten. Setzt jede Symmetrie aus sich schon Fläche, so wollte diese Mittelgruppe weiterhin die neue kubische Gewalt, wie sie in mantegnesker Verkürzung ihren Ausdruck fand. Wie beide Strebungen sich finden, war wiederum am Leichnam abzulesen: am Ineinanderschieben seiner Raumstücke. Dies Gruppenbild der fünfziger Jahre bezeichnete für Rembrandt den Entwicklungspunkt, wo aus dem handelnden und ruhelosen Wellenschlag, der auch in diese stille Gattung eingeflutet war, der ursprüngliche Bildnissinn ganz ruhig wieder an die Oberfläche kam.

Die Staalmeesters (Abb. 88) sind uns hierin des Meisters reifste überkommene Lösung. Gemessene Gliederung der Bildfläche durch Nebeneinander in sich schließender, weder in Körper- noch Geistesdrang ausgreifender Halbfiguren, deren in bildnerischem Sinne nah verwandte Werte bis auf den Diener breit und möglichst ohne Überschneidung in ziemlich gleichen Intervallen sprechen. Gerechte Nebenordnung der Personen eint sich auf später Stufe hier mit höchster Lässigkeit des Ganzen und unerreichter Selbstverständlichkeit des Augenblicks. Die Bindung durch die Fläche bleibt, indem das dreimalige Hintereinander der Figuren kaum zu Worte kommt. Trotzdem dehnt sich um diese weich umschatteten und nur schwarzweiß gekleideten Gestalten in grauem, fuchsigem, rostgelbem Ton der volle Nahraum, durch farbigen Verkürzungsstoß an Wand und Möbeln leicht gekräftigt. Doch strömt die räumliche Umgebung nicht mehr aus, die Wand bleibt kräftig hintermauernd. Nach vorne schließt der Tisch als breiter Wert, der, wenngleich etwas über Eck, und rot an der verkürzten Seite vorgetrieben, vorn matt und abgeplattet bleibt, erreichtes Vorn zurückversenkend in die Fläche. Das farbenwirkende, gesammelte Lichtspiel läuft Sachakzenten nie zuwider, ruht breit auf allen Köpfen aus, in denen Leben aller Arten waltet, das Individuelle unausschöpflich anspricht. Wenn sich dabei das Gruppenbild als Ganzes einerseits allseitig und direkt auf uns zu öffnet, andererseits strenger denn je vor uns zurückhält in der
 Fläche, so liegt die erste Einheit mit dem ihr verfallenden Beschauer im allgemeinen

wartenden Herausblick Aller. Sie aber setzt die Abgebildeten selbst in Einheit, denn sie verfallen ihrerseits unmerklich jenem Sprecher, welcher am Buche mit der Rechten demonstriert. Sein Mund bleibt aber stumm und nicht die kleinste Überordnung wird ihm zugebilligt. Denn jeder Einzelne sondert auf seine Weise sich gleich viel: durch Geste, Größe oder Raum und Blick. Und wenn von hintenher der Diener seine Nachbarn zu einer Mitteleinheit schweißt und damit stärkt, so werden beide gleich etwas versenkt. Das Hoch und Tief ist überhaupt gewichtige Stimme, ist für die Reihung leises Gegenspiel, sichert dem Massenrhythmus gleicherzeit mit Hilfe unterdrückten Bodens stille Schwebe. Hatten im Gruppenbildnis eines Valckert (Abb. 28) sich starre Kopfhorizontale und ruheloses Hände-Zickzack nur durchstellt, so waren solche Gegensätze jetzt, wenn keineswegs verwischt, so doch entspannt, zugleich normaler abgestuft: auf der Geraden nur noch weniger Hände nun der weit reichere Niveauverlauf der Köpfe. Indem im Gegensatz sogar zu Hals der Augenpunkt sich senkt, ragt nun das Ganze (womit uns Tischplatte samt Kleingerät erlassen werden). Ein menschlicher Vergleich mit Halsens gleicherzeit entstandenem Spätwerk erweist zum Schluss die andere Deutung der Gemeinschaft überhaupt. So froh und selbstvergessen Halsens Kreise tafeln, der Keim des gegeneinander Aggressiven lag in ihnen, der Künstler endet bei einer letztlich pessimistischen Auffassung von der Gemeinschaft. So selbstgewiß und sich vereinzelnd die Haltungen in Rembrandts erstem Gruppenbildnis waren, der Keim der Güte dieses Menschen geht bald auf, blüht als verhaltnes Wohlwollen im letzten Gruppenbild: Kultur des Wägens und Verstehens. Der wirkliche Gemeinschaftsausdruck war überhaupt mit Rembrandt erst ermöglicht, dem schließlich alle Mittel zu Gebote standen, das zwischen den Figuren Schwebende, geistig sie Bindende zu geben.

Während im Einzelbildnis immer mehr Gelassenheit entwickelt ist, paart er im Selbstbildnis (Abb. 91) das alte Feuer der Beobachtung mit strenger Größe, gewisse Spannung wird hier länger beibehalten, der Ausdruck des bewußten Herrschens über alle Sichtbarkeit. Ausgleichendes Bedürfnis mag das dem schwer Gedemütigten, um alles Außenglück Betrogenen gewesen sein. In einfachster Bildform freilich wird das ausgewirkt. Nicht Hände oder Drehung, nur geradezu der große Kopf auf seinen Schultern, durch Haare, Mütze, Kragen wichtig eingekreist. Das Lichtspiel stützt normale Wertordnung, es schält allein den Kopf heraus und zwar als ganzen. Schrittweis war diese sachlichere Betonung eingetreten. Weder Vorschraubendes der dreißiger Jahre (Abb. 50), noch südlich mitbedingte etwas blasse Zurückhaltung von 1640 (Abb. 64), eher das Selbstbildnis von 1655 weiterbildend, wo Kopf und Körper ohne Arm und ähnlich breit beherrschend bis zum oberen Rande ragten. Jedoch nicht mehr genossene, gehobene Wirkung, wie sie die fünfziger Jahre öfters bringen, sondern die selbstverständlichere Darstellung, gemäß dem neuen Nahraum dicht vor uns, in sehr gekräftigtem Relief. So um die Knollenform der Nase das schwer durchpflügte Angesicht, dem Leidenschaft und Güte, Lebenskraft und Kränklichkeit erregend eingegraben sind. Dabei hier seltsam, wie einst beim großen Bildausschnitt, das Ragen eines ganzen Leibes wirksam, bedingt durch Körperhaltung, Schiebung des Kopfes in die obere Bildhälfte und Aufstieg der gesteiften Säume aus der Tiefe.

Der Drang, das Bild zu bauen mit großen und geschlossenen Werten, hatte von der Landschaft abgeführt und auch vom Interieur, soweit es die Figuren in den Raum zerstreute. Sie wurden gerne jetzt vor naher Schattenwand zum Vordergrund vergrößert. War von hier aus, früher dem Bildnis vorbehalten, die Vorliebe fürs Halbfigurenbild gewachsen, so ist nicht zu verwundern, wenn es mit vlämischem Großformat verbunden, nun öfters auch für biblische und weltliche Geschichten vorkam, wo diese wenig dazu aufzufordern schienen. Jakobs Segen von 1656 war ein Thema, das bildnerisch der nur um Jahresfrist zuvor entstandenen Potipharгeschichte nahestand: irrationales Beieinander mehrerer Figuren unter Vorhangsfall an einem ausgebreiteten Verkürzungsmöbel. Besonders dies verkürzte Bett erweist die Kühnheit, hierbei zu dem auf Fläche abstrahierten Teilfigurenbild des 16. Jahrhunderts zurückzukehren. Der Sinn war, nach der Tonausbreitung sich am Volumen von Figur und Ding zu sammeln und hier zu satter Farbigkeit sich zu verdichten, in Raum und Ton sich nicht mehr zu verlieren. Natürlich konnte eine ältere Bildform nicht mehr in altem Sinne wirken: Sie wurde nach der Lockerung und Auflösung als schwer Zusammenballendes empfunden, und was die Tiefe anbelangt, als komprimierter Raum, bei Wegfall der Verkürzungswände begriffen nur durch das Verhältnis im Dämmer farbenglühender Körper.

In Saul und David (Abb. 89) liegt eine biblische Geschichte aus den sechziger Jahren vor, also ein ausgesprochenes Spätwerk nun. Das Lieblingsthema äußeren oder inneren Sichberührens zweier Menschen, magischer Übergang von Ursache in Wirkung. Der Bildgedanke hatte schon um 1630 Form gefunden. Gleichsam nur ein paar Hände über einer Harfe geisternd standen damals dem Tyrannen gegenüber, wobei der Ursache beinah kein Leib, der Wirkung gleich ein ganzer und zwar in wütendster Erregung zugebilligt war. Dieses Hochschnellen einer Riesenwirkung aus dem Nichts war jetzt unmöglich, und so entstand nun unter sonstiger Beibehaltung des Gedankens ein Bild mit zwei Halbfiguren, indem die Ursache nunmehr verleiblicht war und auf das Maß der Wirkung selbst gebracht. Obgleich hiermit beinah im Zustand der Latenz, blieb das Barock an sich doch noch zu spüren. Gewisse Nebenordnung, die der junge Rembrandt so gefürchtet hatte, war zwar da, doch keineswegs die gleiche Wertigkeit der Teile, indem der halben Bildhöhe für David, für Saul beinah die ragend *ganze* gegenüberstand. Barocker Anstieg war, wenn für den späten Rembrandt überhaupt vorhanden, nicht mehr ein räumliches Vorwachsen aus dem Hintergrund, sondern ein seitliches Hochwachsen in der Fläche. Mit dunklem Wohllaut von weit unten her kreist David auf den gleichsam schwebenden Regenten zu, und dieser hüllt sein ausgebranntes Innere vor jener Bahn der Töne, Stoffgehänge greifend, die ohne Anfang, ohne Ende im Bilde dunkeln. Noch kommt für Saul und seine finstere Erregung veraltetes Barock der Jugendphase durch. Doch Rembrandts jetzige gelöste Ruhe wollte den bohrenden Affekt nicht mehr, und schon die Lagerung von Arm und Hand verliert somit die Leidenschaft des Kopfes. Indem der König nicht mehr Explosion ist, sondern unterirdisches Gedröhn, kommt das Verhaltene der späten Zeit auch hier zum Ausdruck, gesteigert durch die glühende Schicht der breiten Farbenlagerung: schweres Weinrot und zähes Gold auf Saul, der Junge unbestimmt in fahlem Fuchs. Der rätselhafte Judenknabe, heraufgespielt aus einer anderen Welt, erweist ein Grundprinzip be-

sonders deutlich: Rembrandts Figuren sollen nirgends fest aufstoßen, sondern in allen Dimensionen gleichsam schweben. So sind sie früher aus dunklen Hintergründen vorentwickelt, gleich unergründlich weit auch von der Seite her, selbst hier nichts weniger als zu haften. Das Wichtigste, obgleich am seltensten Bemerkte, ist aber ihre ebenso allmähliche Entwicklung von *unten* her. Von dieser dritten Seite her war erst das wahrhaft Schwebende erbracht, indem durch Hinderung der Bodenvorstellung das Elementargefühl des Stehens, jedes Verhältnis von Last und Stütze aufgehoben war. Hierin, nicht nur in knapper sachlicher Erzählungsart, lag die Funktion des Halbfigurenbilds beim späten Rembrandt. Bei der Zusammenziehung in der Fläche waren die Unterschiede des Niveaus stets sprechender geworden (Bathseba, Saul, Noli me tangere, verlorener Sohn). Indem der Maler, wenn gegeben, sie im Ungeklärten läßt, und umgekehrt, wenn nicht gefordert, seltsam vortäuscht, täuscht er ein Steigen und ein Sinken stummer Wesen wie in nächtlicher Begegnung vor.

Die gleiche Bildform hatte auch Homer von 1663 (Abb. 92), der nur als ein Fragment auf uns gekommen ist. Auch dieser Greis besaß ein Gegenüber, tief unten aus der Ecke wachsend, geduckt und in ehrfürchtiger Scheu, wieder durch weiten Raum getrennt vom Herren, der feierlich im Bilde ragt. Diesmal spendete die Tiefe nicht, sondern empfing, ein Schüler schrieb die Verse nieder, welche der Greis von oben weit hinaus skandierte. Wie bei den Frauen mit den großen Hauben ist hier die Altersvorstellung im Sinne seherischer Würde als Ansammlung des reifsten Lebens aufgefaßt. Da aber Rembrandts höchste Reife eine Auflösung des Leibes ist, so wird die helle klare Welt Homers hier leidend, fast erlöschend. Und aus plastisch proportionierter Büste, nach der das Haupt geformt, wird ein magisch intensivierter Kopf. Daß Rembrandt hier nach der Antike arbeitete, ist klar bezeugt, war doch die Büste seiner Sammlung bereits auf einem „Aristoteles" verwandt. Nicht also ein beliebiger Greis, sondern, und das ist wichtig, nach Thema und nach Form Durchwirkung eines Vorgeformten mit realem Leben. In diesem Sinne nicht das Entweder-Oder zwischen nördlicher und südlicher Welt, in das wir heute die große Einheit auseinandertreiben, sondern volle Durchdringung und Assimilation der einen durch die andere. Für Rembrandt blieben, ganz im Gegensatz zu Hals, Bibel und Antike die großen Inhalte, um die die Phantasie stets weiter kreiste, Inhalte, die auch im realistischen Jahrhundert den europäischen Kulturkreis weitertrugen und vereinheitlichten. Das findet seinen Ausdruck auch im Publikum. So sehr auch Rembrandt in der Art des Hals aus seinem Volk und für sein Volk geschaffen hat, so war er doch weit mehr als nationale Größe: Jener Homer, ein Aristoteles, ein Alexander waren als antike Serie von Messina aus bestellt. Eine Gelegenheit, bei der sich italienisches Künstlertum hochachtend über den Rivalen äußert, welcher durch die sich leicht verbreitende Radierung längst übernationalen Ruf besaß. Hierbei geschah es freilich, daß gerade der Homer als „unfertig" zurückgewiesen wurde (obgleich die Breite dieser Technik im Süden schon im späten Tizian aufgetreten war). „Verbesserung", die Rembrandt aufgedrungen wurde, dazu Brandschäden späterer Zeit erklären wohl das Undurchsichtige der Technik.

Ein Selbstbildnis von etwa 1668 (Abb. 93), nur breiter und summarischer, zeigt gleicherweise aufgelöste Technik und gleichen schweren Goldstrom an der Schulter.

Er ist jeweils das farbige Forte, das nicht dem Kopfe selber zugebilligt wird, in gleichem Sinn als solcher früher durch einen Turban plastisch überboten wurde. Dies Selbstbildnis hat nichts zu tun mit jenem sachlich formaufweisenden in Wien. Es steht eher neben dem Homer und Saul, indem auch hier seitlich aufwachsend und von unten her ein Wesen einem Höherragenden entgegentritt. Im Sinn des Selbstporträts sind die Akzente selbstverständlich so gesammelt, daß Rembrandt jetzt, versehen mit Mütze, Shawl und Malstock, wenn auch gebeugt, im Bilde *herrscht*, während die Rageform unmerklich nur am linken Bildrand dunkelt: Rüstung mit einem Römerkopf als Maske, doch wie ein zweiter, überhoher Mensch. Indem das unscheinbare Beiwerk zwischen Wand, Gespenst und Malerei zu spielen scheint, als Ganzes Rembrandt gegenübertritt, kommt wieder Schein und Sein in jene nahe, alles schwanken machende Beziehung, wozu, bei gleicher Größenvorstellung vom Menschen, der ungeklärte Höhenunterschied den Boden unter unseren Füßen sinken läßt. Auch der Affekt — das Lachen steht in dieser Spätzeit ganz vereinsamt — hat nun das unergründlichste Gepräge. Gebrochen war es schon im Dresdner „Frühstück", denn aller ungetrübte Lustaffekt, vom jungen Hals so rein gefaßt, war Rembrandt nur nach Umdeutung zuerst ins Zweiflerische, dann ins Gütige faßbar. Der Unterschied ist jetzt, daß dieses Lachen unabsehbar wird, Zweiflerisches und Gutmütigkeit sowie Verfall und Weisheit in sich bergend. Undeutbar und durchwühlt der Ausdruck Eines, welcher durch eine Flut von Lebenspein geschwommen, naß und mitgenommen an den Strand des Alters sich gerettet hat.

Die ganze Spanne der Entwicklung Rembrandts erweist nochmal die sogenannte Judenbraut (Abb. 94), in der ein Bild des Sohnes Titus mit dessen Weib gegeben scheint. Auf alle Fälle ist es, wie auch zu deuten sei, das gleiche Thema wie im Dresdener „Frühstück", Darstellung eines jungen Paares in Liebe und jedesmal der Mann das Weib umfassend. Ein weiter Weg von einer bis zur anderen Gesinnung, und der Begriff des Eros völlig umgewandelt. Statt sinnlich triumphaler Lust an einer Beute jetzt vorsichtiges Ergreifen einer Menschlichkeit. Insofern ganz passiv das Glück des Hingenommenseins von einer innersten Notwendigkeit. So in ein tragendes Geschick bezogen, wird alles Augenblickliche zur Dauer und jede Zuspitzung fällt ab. War einst das Maximum selbsttätiger Lebendigkeit, kompositioneller Schlingungen da, so ist die ruhige frontale Nebenordnung jetzt gefordert, ist gemieden, im Blicke den Beschauer aufzugreifen. Mit ruhig schließender Silhouette steht man in weiter Fläche eines Breitformats, das bis zum oberen Rande hoch durchmessen wird, aufglühend feierlich vorm Ungefähr der abendlichen Wand. Nicht mehr die kräuselnde Gewandbewegung, die Kleider stehen starr wie Rüstungen um dieses scheue Leben. Unten seitlich breit geöffnet, nach oben aber sphärisch vorgeschwellt, das Ganze wie von einer Strömung sanft emporgetrieben. Der Eindruck eines Schwebens wieder, weil jene luftgeschwellte Form unten abgeflacht, d. h. durch Minderung von Licht und Plastik jede Vermittlung nach dem Boden schon früh abgebunden wird. So scheint greifbarste Wölbung sich schnell und dicht vor unseren Augen aus dem Nichts hervorzurunden, hervor zu einer unverbrüchlichen Plastizität. Nicht in den Köpfen ruht sodann der unbewußte Sinn des Ganzen. Im Gegenteil zuckt wenigstens beim Weib in Mund und Braue
 leise rechnerisches Gegenelement. Das aber hütete vor jedem Sentiment, welches

entstehen mußte und beim mittleren Rembrandt auch manchmal entstanden ist, sowie das Schicksal dieser Menschen nicht umfassender gebildet war als ihr Verstehen. Deshalb setzt Rembrandt neben einen Kopf, der den Gesamtsinn eines Bildes äußert, gern einen leise dissonierenden, gleichgültigen oder irreführenden. (Joseph auf dem Berliner Bild, Manasse und das Weib auf „Jakobs Segnung", der kleine Benjamin auf „Josephs Rock".) Und nun ist auch die Farbe nicht nur flüssig hingebettet, sie steht mit leidenschaftlicher Gewalt. Auf dem sinnlich gestimmten „Frühstück" der dreißiger Jahre war sie aschgrau gesenkt, als Gegenton für ungebärdige Bewegung, zugleich als Ausdruck einer inneren Unbefriedigtheit. Erst jetzt war Bild- und Lebensausdruck soweit innerlich, als Rembrandts Lebenstypus braucht, um zuzustimmen, womit der keusche Vorgang still zum farblichen Triumph erglüht: Leuchtendes Ziegelrot der Frau, gesteigert durch ein feuriges Eidechsengrün am Mann. Das Fleisch ist fett gestrichen, die Kleidung aber hart gewoben und gemauert wie aus funkelndem Gestein. Mit wirklichem Geschmeide ist die Frau aufs neue jetzt beladen. Da aber auch gewöhnliche Materie wie köstliches Metall zu stehen kommt, ist das Geschmeide nicht wie bei der Casseler Saskia Einzelstimme, es geht ein in den Chor tragender Herrlichkeit des Ganzen.

Von ähnlich breiter Fülle das Familienbild in Braunschweig (Abb. 95). Bei weniger Aufklärung rauscht hier die Farbe nochmal freier übers Gegenständliche dahin. In allen Möglichkeiten lebt sie hier, schmierig aus dem Dunkel kriechend, mild aufglühend, feurig lodernd, bald saftig strotzend, bald verdampfend, bald zu subtilster Gegenständlichkeit geschärft. Eilend und kunstlos dieser volle Strauß gebunden, nach rechts zu immer stärkeren Rots ansteigend. Mit etwas animalisch Dumpfem dieser Wesen das Leben an der Wurzel angepackt, wo es noch unverzweigt das Menschliche und Tierische enthält. Hier in geheimnisvoller Nähe von Velasquez und Frans Hals, auch technisch beide gleichsam durcheinander brauend. Bei deren Skepsis und Objektivität, undurchsichtig worauf sie hinaus will, spürt man von ferne doch einheitlich Wärmendes allein der Rembrandt-Art. Doch bleibt, wie meist im Altersstil, getrennte Stimmführung zwischen lässig Realistischem des Gegenstands und mystisch Glühendem der Farbe. Besonders kräftig auch der Gegensatz eines für Rembrandt ungewöhnlich regen Lebens bei den Kindern zu plötzlich Ruhigem der Randfiguren, wobei die Mutter halb, der Vater ganz sich dem Zusammenhang entfremden, den Rembrandt nicht zur Handlung individualisieren will. Der Vater wird nach Farbe und Gehalt jenes typisch teilnahmlose Wesen, welches den in sich schließenden Zusammenhang jeweils entläßt ins Ungewisse. Das Weib erweist, wie alle späten Rembrandtfrauen Schwestern scheinen: vom Leben ruhig hingenommen, vollen Auges, zart gelassener gutmütiger Sinnlichkeit. Indem die frühen Frauen, nicht minder ähnlich unter sich, weit weniger warm, dafür verwegener und selbstbewußter waren, zeigt sich auch hier der Übergang des Malers vom intellektualistisch Zugespitzten ins animalisch Ausgebreitete.

Stiller, versunkener sind zwei Petersburger Bilder, die man zum Allerletzten rechnet, „Haman in Ungnade" und „Der verlorene Sohn". Beide von tiefer Einfalt der Figurenfügung und mit nichts anderem mehr arbeitend als dem Prinzip der Vertikalparallelität mit Höhen- und Raumumschaltung, wie sie im „Saul", in „Petri Verleugnung" und ehemals auch im „Homer" gegeben waren. „Haman"

(Abb. 96) nur Halbfigurenbild und in unglaublich einfacher Gestalt. Er wankt nach vorn, also in dieser Spätzeit noch einmal die Anordnung auf den Beschauer zu, wie einst auf der Berliner Samson-Szene. Doch nicht mehr schraubenförmig vorkommend, sondern in Schichten parallel der Bildebene. Jede Person frontal, flächig gebunden und das Geschehnis gleicherweise wehrlos duldend, tiefsinnig monoton das Ganze. Verurteilter, Anklagender und Richtender werden durch dunkle Gewalten hinter ihnen eins. Die beiden Hintergrundfiguren als Einheit nur dadurch gesondert, daß ihrer Köpfe Achsen parallel gerichtet sind. So daß, vor dieser Gleichschwenkung nach rechts, der Körper des Entlassenen einsam nach links hinschwankt, wie dumpfer Klöppelschwung inmitten fester Wände, Bewegung die der anderen entgegenschlägt. Es ist, so seltsam es erscheinen mag, ein Hin und Wieder wie für immer anschaulich gemacht. Das Taumeln der Zusammenhänge, vermehrt durch schwanke Kopfhöhen und durch entzogene Bodenvorstellung vertieft, all das an bloßen Oberkörpern aufgerufen. Auch in der dritten Dimension wird alles ungewiß. Traumhaft wie aus Hamans Seite wachsen die Verfolger vor, ihm durch die Fläche unlöslich verhaftet, der Größe nach längst hinter ihm. Und Haman selber ist in diesem Sinn erregend, ein abgeschiedener Geist, doch breit und greifbar nahe auf uns zu bewegt.

Das letzte Bild, in welchem man den Abschluß spüren will, ist noch einmal ein Ganzfigurenbild im Großformat, die Rückkehr des verlorenen Sohnes (Abb. 97). Ein wahres Wunder malerischer Fülle, wo den Dämmerschichten Leiber jeden Grades der Wirklichkeit entwachsen, von einem Kopf als Nebelschwade über einen Menschenschemen bis zur greifbarsten Gestalt, wo eine volle Handlung läuft und dennoch völlig angehalten ist, die Menschen dichtest beieinander, und doch durch weite Räume wie getrennt erscheinen. Aus der Geschichte des verlorenen Sohnes hatten sich drei Momente bildnerisch verdichtet. Einmal sein Leben mit den Spielern und Huren, als Sittenbild seit den dreißiger Jahren des 16. Jahrhunderts aufkommend, ferner der Dienst des ganz Herabgekommenen als Schweinehirt (Dürer, Rubens), schließlich der tiefe Augenblick der Rückkehr (vom Stich Lukas von Leydens her bekannt). Nun ist es mehr als Zufall, daß Rembrandt diesen letzten und durchseeltesten Moment ergriffen hat. Er lag in Zeichnungen und der Radierung von 1636 vor, ehe die reifste Formulierung später Malerei gefunden war. Es läßt sich denken, daß Radierung und späte Malerei sich nochmal scheiden, wie Rembrandts Früh- und Spätkunst überhaupt, das ausgesöhnte Ineinander beider Männer sich abwandelt wie das Ineinander jenes Liebespaares von Dresden und von Amsterdam. Ein wenig Boden nur, sonst nichts vom Sonderfall des Raumes jetzt, kaum Tor und kaum Gemäuer noch. Klar nur der Sohn lokalisiert; worauf die anderen Menschen stehen, wohin der Raum führt, bleibt im Dunkel. Wie nächtlich zwischen Himmel und Erde schweben sie. Die Handlung selber zeigt Entsprechendes. Niemand mehr reißt ein Fenster auf, niemand bringt helfend Kleider bei. Selbst die Charaktere, die in der Geschichte ganz verschieden reagieren, und damit Sondersein annehmen könnten, sind beinah völlig ausgelöscht. Sie werden nahe *einer* Wesensart bezogen, alle gleich fern dem äußeren Ereignis. — Vater und Sohn seitlich zum Hauptwert ausgeformt, von unten her in plastischem Decrescendo. Das Ineinanderschieben unvergeßlich, ganz durch Ansaugung der Flächen und des Umrisses,

ängstlich nach jeder Richtung hin die Sonderung der Teile meidend. Der Vater erst da modelliert, wo schon des Sohnes Körper endet. Durch Löschung seines Unterkörpers ohne Stamm, ist dieser Alte nur noch Krone überm Rumpfe seines Sohnes niederhangend, mit ihm zu einem einzigen Gewächs vereinigt. Diese sinkende Gruppe nochmal zusammengeschlossen durch den Steigenden am anderen Bildrand, dessen milder Kopf von hoch her auf die Einheit niedersieht, als plastischer Akzent von sich aus dämpfend. Auf reglos hohem unterdrücktem Körper schwebt dieses Haupt, mit Licht und Modellierung reich bedacht, mondhaft und magisch überm Ganzen, hinüberschauend über den Dämmerschacht der Bildmitte, aus dem zwei weitere Menschen dunkeln, die traumhaft alles Spiel von Hoch und Tief, von Fern und Nah fortsetzen und verklingen lassen.

Rembrandt hat wie keiner des Jahrhunderts SCHULE hinterlassen. Wie seine breite Kunstströmung nun weiterrollt, sich reich in Schülerschaft abzweigt, soll hier, wo nur die Großen Analyse finden, nur spärlich angedeutet sein. Nicht immer muß der Einfluß ein persönlicher gewesen sein. Indessen ist für die dreißiger und vierziger Jahre ein großer Schulbetrieb bezeugt, auch hierin wird dem großen Vlamen nachgefolgt. In jenem denkwürdigen, durch papierene Wände aufgeteilten Speicher Amsterdams verfielen Jüngere und Ältere dem Meister. Von hier reicht seine ungewollte Einflußsphäre weit hinaus ins Land. Brachte der Meister die Genossen schnell in Aufruhr, so fielen sie doch meistens wieder ab, um in bescheidene Moderichtung einzubiegen, ein ganz naturnotwendiger Prozeß, da Rembrandts Kunst viel weniger rational als etwa die des Rubens war und sich daher der Übertragung weniger bequemte. Wie es in solchem Falle stets zu gehen pflegt, ganz wenig Große nur nahmen vom Meister aus den eigenen produktiven Weg. Die Mittleren, Häufigeren, jedoch noch Wichtigen, variierten auf der Stelle die Errungenschaften des Genies, die Kleinsten schließlich ahmten stets das vorletzte der Meisterstadien nach. Mehr oder weniger nahmen aber alle die Erarbeitungen Rembrandts nur als stille Augenfreude an. Die Farben, Formen kamen selten nur aus dem gedämpften Feuer einer Menschlickeit. Es fehlt z. B. menschenkennerische Präzision als Gegenkraft zur dunklen Farbgemeinsamkeit bei etwa einer Gruppe, es fehlte zur Gelassenheit des Vortrags eine potentielle Energie, es fehlte unter fleischiger Schale etwa eines Rot die Festigkeit des Kernes dieser Farbe.

Die frühesten Gefährten, Ende der zwanziger Jahre noch in Leyden sich angliedernd, waren Jan Lievens und Gerrit Dou, zwei polar verschiedene Menschen. Schon diese bilden je nur eine Seite Rembrandts weiter, auf deren innigen Zusammenhalt es aber angekommen wäre. War Rembrandt aus der Leydener Klein- und Feinmanier gekommen, welche sein drängendes Gefühl bald sprengte, so blieb der Schüler G. DOU sein Leben lang in dieser Fessel. Die peinlich hergerichtete und sachgetreue Lupenarbeit blieb sein Ziel. Ängstliches Kleingemüt und ohne jede expansive Kraft, durch eiserne Geduld gerechtfertigt, durch eitles Wiederholen seiner selbst gerichtet. Von außen, von der Technik dringt das Spielerische ein, bis es das Gegenständliche ergriffen hat, das gegen 1640 immer zierender, geschmückter wird. Stillebenhaftes „Genre" herrscht sodann, dem alle Bildniskunst zu weichen

oder sich anzupassen hat. Dabei schrumpft Dou sofort der Gegenstand ins Mäuschenhafte. — Statt der mit Rot gewärmten braunen Einheit, zu der der Lehrer sehr bald überging, behielt der Schüler jene grüngraue, die er mit Blau zu kühlen unternimmt. Das Rot, entsprechend abgewandelt, tritt erst in späteren Stücken klar hervor. Ergab das Nußkernfeste seiner Körper bisweilen eindringliche Frische, so war der Maler doch nicht frei genug, in seiner Art Entwicklung zu erfahren. So liegt er, wenngleich äußerst angesehen, doch nur als Brücke zwischen dem farblosen Fein- und Kleinstil, wie ihn Leydens Vanitasmaler pflegten, und dem erneuten farbigen Feinstil des Jahrhundertendes.

Des Leydener Rembrandt andere Seite hatte LIEVENS aufgegriffen. Großsprecherisch erging er sich in umfangreicheren Formaten. Er scheint romantisch frühreif und der Möglichkeiten voll gewesen, so daß ein typisches Geschichtsspiel abläuft, das Beieinander einer wahren und einer Scheingenialität, wobei man diese, wenn nicht vorzieht, so doch gleichstellt, wofür der damalige Kenner Huygens zeugt. Als Rembrandt sich nach Amsterdam begab, gelangte Lievens nach Antwerpen, wohin von Anfang an gewisse seiner Eigenschaften zielten. Von seiner eigentlichen Sonne abgetrieben, erkaltet er jedoch und läuft langsam in peripheren Bahnen aus, schwankend durch neue Einflüsse gezogen, besonders des van Dyck und Tizian. Höchstens in Landschaftsproduktion hat er gewissen Ruf behalten.

In Amsterdam war es dann eine zweite Gruppe, die Rembrandt ohne weiteres verfiel. Da waren es zuerst J. A. BACKER, F. BOL, G. FLINCK, J. VICTORS, die sich an Rembrandts Stil der dreißiger Jahre bildeten. Sie und die Folgenden sind oft mit Rembrandt selbst verwechselt worden, allmählich erst ihr Werk aus einer formlosen Gesamtvorstellung ausgeschieden, in einem langwierigen Prozeß, der noch Fortsetzung erfahren dürfte. Schon dieser Umstand ist ein Zeichen, daß sie aus der gegebenen Strömung nicht zur wahren Individualität kristallisieren konnten. Obwohl etwa ein Bol als „schöner", fetter, stofflicher bezeichnet werden kann und gegen ihn ein Victors körniger und trockener ist, wird ihr Wesen doch nicht wahrhaft einprägsam. Wieder empfindet man, vom Genius kommend, daß er nur wie in Aufteilung fortlebt. Auch diese Schüler unterliegen bald mehr oder weniger der neu andringenden vlämisch-romanischen Welle.

Als eine dritte Gruppe wird man EECKHOUT, PH. KONINCK, HOOGSTRATEN zählen. Sie führen wieder etwas späteres Formengut Rembrandts weiter und sind um 1640 in den Kreis gekommen. Eeckhout zeigt erst genossen blonden, dann tief gedämpften Farbenfluß. Der eklektische Hoogstraten ist durch Zeichnungen mit Rembrandt oft verwechselt worden, obwohl er unbewegter an den Dingen haftet und später zu mattfarbig sauberen Innenräumen einer anderen Schule übergeht. Er war der Theoretiker der ganzen Gruppe. Ph. Koninck, der Bedeutendste, wird bei der Landschaft zu erwähnen sein.

Noch später, und seit etwa 1650 erst, ist N. MAES in Rembrandts Werkstatt anzutreffen. Auch er erbringt das Bleibende vorwiegend unter Rembrandts Einfluß. Die alte und die junge Frau im stillen Zimmer sind sein Hauptthema. In warmen, satten Tönen gibt er sich, gutmütig voll Behagens, doch etwas schlaff und schwelgerisch im Farbauftrag, wie es bei Rembrandt nie der Fall gewesen war. Weit weniger Zeichnung, kaum je ein religiöser Unterton, alles passiver, selbstbegnügter,

in wohliger Gemessenheit. Ein warmes Rot glüht sanft im Bild, ein mildes Weiß erhöht und samtenes Schwarz vertieft die Harmonie, alles in satterem Zusammenklang als anderswo. Die Lichtöffnung wird gerne klein genommen, damit die Schatten möglichst breit und dunkel liegen. In der gesteigerten Betonung eines Innenraums, wie er mit seinen Dingen die Gestalt umfängt, steht Maes in Überleitung zu de Hooch sowie Vermeer, wobei auf Hooch auch manche Farbverbindung weist. Die sechziger und siebziger Jahre bringen für Maes Zurückziehung vom Genrebild zugunsten reinen Bildnisses, wobei auch ihn die südliche Welle abseits trägt, dem Einfluß Dycks und der Franzosen weichen läßt: Sichtlich wird reichere Form erstrebt, vor Geste nicht zurückgeschreckt, bei seltsam großer Annäherung nicht mehr aus Einheitston gewonnener Farbkontraste mit triefendem Helldunkel nun geebnet, zerfließender Stoffgenuß, diffuses Licht gesucht. Die neue Form des noblen Bildnisses kommt auf, weiterhin komplizierend in erneuertem Barock.

In seiner Spätzeit nicht nur ins 18. Jahrhundert weisend, sondern wirklich überleitend, steht A. DE GELDER als der letzte eigentliche Rembrandtschüler, durch *Abb. 98* Hoogstraten vermittelt, erst in den sechziger Jahren unter Rembrandts Einfluß kommend. Er zeigt sich eigenwilliger als Maes und weniger weiblich von Veranlagung. Er gibt die Farben, deren Bett er branstig nimmt, nicht so sehr als einheitsetzenden Bezug, sondern als Stofflichkeits- und Formhervorkehrung. Auf sinnliche Anschauungsgewalt gestellt, ist er in seinen besten Stücken substanzieller als die Anderen, notwendig aber damit unbeschwingt. Breit sticht und schaufelt oder dreht er die Hauptmassen wie aus farbig glühendem Teig heraus. Bald wieder steht die Paste fett bis lederzäh. Der Dämmerton, bei Rembrandt mehr durchwärmt, ist finsterer, verlassener. Gerät de Gelder ins Bewegte und Phantastische, so mußte dieser Wesensart gemäß sich dumpf Beklemmendes ergeben. Nichts fördert unsere Erkenntnis Gelders mehr, als seine „Judenbraut" mit der des Rembrandt zu vergleichen (Abb. 94 und 98). Bereits das Thema sinnlicher genommen, sodann der eigentliche Bildgehalt auf eine Hauptgestalt verdichtet, die Wölbung hier verstärkt, die Stoffe prächtiger und tierischer gefühlt (das Kleid reptilisch wie ein Schuppenpanzer, der Schleier eine Schlangenhaut). In rücksichtsloser Schwächung der Figurenrest, was nicht nur schwächere Bildbeherrschung ist. Bleibt Rembrandts noch so plastische Formgebung den reichen Hintergründen magisch eingebunden, so treibt de Gelders Hauptform meistens eigenkräftig vor, wobei der stoffliche Genuß im höchsten Grade Selbstzweck wird.

Waren hier rembrandtische Bildmittel doch nur abgezogen auf einen fleischlicheren Lebenstypus, die ursprünglich ganz andren Zwecken dienende Braunstufung beibehalten, später oft sogar verschärft, so leitet CAREL FABRITIUS, obgleich *Abb. 99—101* schon 1654 umgekommen, zu einer neuen Farbwelt über. Mit ihm führt freilich diese Malerei von Amsterdam nach Delft, entzieht sich damit dem lokalen Einfluß Rembrandts. Ein Bild wie die Enthauptung des Johannes (Abb. 99) steht noch der durchschnittlichen Rembrandtschule nahe. Und doch wie blonder Pelz die Malerei und Lichtgebung, weit breitere Verteilung aller Helligkeiten. Es ist bezeichnend und durchaus nicht abzuweisen, daß man das Bild, dessen definitive Einreihung noch immer aussteht, dem C. Fabritius hat geben wollen als eine noch unaus-

gesprochene Leistung. Es paßt zum A. de Notte, dem auf 1640 schon datierten Bild des frühgereiften Malers, der in dieser Zeit zu Rembrandt in die Lehre kam. Von hier aus wird die Auflösung des Goldtons nun betrieben, die Auflösung der warmen Einheit rot + gelb in jene kühlere von weiß + blau. Noch weiche Einbettung der Formen in den Grund, doch nicht mehr dunkle hinter heller Form, sondern genaue Umkehrung des Grundsatzes der Rembrandtschule. Dazu folgt auf geschlossenes Abendlicht ein mehr zerstreutes Tageslicht. Gemeinsam mit der Rembrandtschule bleibt, doch gleicherweise in die Zukunft zeigend, daß weniger psychologischer Gehalt verlangt als wohlige Erscheinung gefordert wird, wofür man nur die Darstellung vergleiche, die Rembrandt und Fabritius vom Weibe des Tobias mit der Ziege gaben (Abb. 72 u. 100). Von diesem Bild aus über die „Wache" erfährt man schrittweis die beschriebene Wandlung. Beim Tobiaspaar ist der flaumweiche Lichtschein in der Laube mehr beachtet als der innere Vorgang zwischen den Figuren, der fast ein Fremdkörper geworden ist. Vom Menschlichen zieht sich die Teilnahme gradweis zurück auf optische Erscheinungen, womit die Darstellung jetzt der Architekturmalerei entgegentreibt. Hatte ein Saenredam die hellgetünchten Wände schon genossen, so waren sie erst hier, nach Wirkung einer Rembrandtschule, voller Flor des Lichtes. (Zugleich läuft hier die Linie von Rembrandts eigenem Mädchenbild (Abb. 67) zum „Zeisig" des Fabritius.) In der „Wache" von 1654 (Abb. 101), dem Todesjahr des Künstlers, liegt die Vollendung des Fabritius vor. Das psychologische Geschehnis, wie es auf der „Enthauptung" noch laut war, in dem Tobiasbild zum mindesten noch murmelte, ist ganz verstummt und es ist völlig still geworden. Ein Mensch, durch das verhüllte Antlitz anonym gemacht, sitzt traumverloren da im stillen Schein des Tages. Die lichtgetränkten Schimmerflächen, in dem Tobiasbild mit Schatten noch behangen, sind offen hingestellt und ausgebreitet. Es ist durch Wiedergabe einer Ecke diagonale Raumöffnung nach vorn erstrebt, jedoch mit Unterdrückung der Verkürzungswand und dichter Ansaugung von Säule, Bogen, Zaun, das Ganze in die Ebene reduziert, in welcher sich die farbigen Flächen sammeln, in stiller Ausrichtung die sanften Bögen und rechten Winkel schneiden. In all dem war das künftige Formengut Vermeers, wenn nicht schon ausgebildet, so doch angelegt.

Abb. 102–111
166–167
Mit VERMEER tritt nun der dritte der Großmeister des Jahrhunderts in Erscheinung. Er erst bringt voll den dritten der Entwicklungsschritte des Jahrhunderts. Die Eröffnungen, die Halsens Malerei gebracht hatten, reichen bis ins erste Viertel des Jahrhunderts zurück, während Rembrandts entscheidende, wenn auch nicht größte Taten noch dem zweiten Viertel angehören. Vermeers Schaffen füllt das dritte Viertel des Jahrhunderts. Mit diesen drei markantesten Erscheinungen wandert der Schwerpunkt holländischer Malerei von Haarlem über Amsterdam nach Delft. Mit dieser örtlichen, vor allem aber personalen Dreiheit sei die Entwicklung vorläufig abgesteckt, der Reichtum weiterer Neben- und Zwischenglieder später ausgebreitet. Mit Vermeer tritt die selbständigste, zum mindesten geschlossenste Erscheinung der ganzen zweiten Hälfte des Jahrhunderts auf. Es ist uns heute unbegreiflich, daß er in späteren Jahrhunderten wahrscheinlich als erzählungsleer und linienstarr umgangen wurde, so daß man ihn vor etwa 50 Jahren

sozusagen erst entdecken mußte. Mit einer Schaffenszeit allein von etwa zwei Jahrzehnten hat er die Weite eines Neugeländes nunmehr nach jeder Richtung hin umspannt. Von einem Rembrandtschüler kommend, dem Meister auch direkt verpflichtet (bis vor kurzem galt das Budapester Frauenbild als Rembrandt), sollte Vermeer sehr bald den stärksten Gegensatz zu Rembrandt darstellen, den äußersten, den die Geschichte bei zeitlicher Nachbarschaft zuzulassen pflegt. Teils Vorarbeit seines Lehrers Carel Fabritius, teils Seiteneinflüsse P. de Hoochs, vor allem aber Vermeers Sonderanlage und der Pendelschlag aller Geschichte erklären diese Bahn. Es wird nicht etwa Ähnliches gegeben und nur Rembrandts dunkles Getön in eine hellere Oktave übertragen. Ein neues Melos und ein neuer Rhythmus sind ihm eigen. Während Rembrandt im Grunde immer wieder Töne webte, Gestalten aus dem Dämmer spann, baute Vermeer klarbegrenzte Leiber in den Raum. Des Dunkels müde, wurde jetzt planvoll ins Lichte vorgestoßen. Auf die Molltonart folgten Klänge in Dur. Auf Rembrandts warme Einbettung der Form jetzt kühle Scheidung, auf fließende Übergänge gewisse Grenze. Eine unmerklich trennende Stimmführung erscheint zwischen Linear- und Luftperspektive, zwischen Figuren- und Raumhorizont, ja beinahe zwischen Gegenstand und Wiedergabe, wodurch dem Bildwerk stille Spannung eigen wurde. Während die Lebensarbeit Rembrandts im Grund darin bestand, in einigenden Bezug zu setzen, tritt hier ein Streben auf, die Formen aus dem sozial durchseelten Sein unmerklich herauszuheben und auf den Unterschied hin aneinanderzuführen, zur aristokratischen Herauskehr des Großen vor dem Kleinen. Das „Milchmädchen" kann Beispiel sein: auch menschlich das Herausgehobene, fast eine Heroisierung der Tagesarbeit wird gegeben. Mit solcher Absicht bindet sich stets auch ein wenig Typisierung. Mehr als bei Rembrandt wird die Niederländerin als solche, der holländische Raum schlechthin gegeben. Auch Momentanes ist nun nicht mehr Selbstzweck. Weder hierin noch an Individualitäten will dieser Maler reich erscheinen.

Sieht Rembrandts Schaffen mehr einem gütig geführten Naturverlauf ähnlich, so spürt man bei Vermeer, wenn auch inmitten nächster Umwelt, den Weg auf eine Norm, die mühevollere rationale Formbestrebung. Bei allem blühenden Genuß des schönen Scheins der Dinge ist es ein feierliches Regulieren, ein Monumentalisieren auch der „zufällig" gegriffenen Erscheinung. Alle Kleinzüge werden weithin herrschenden Geraden eingespannt, die Gegenstände steil aufragenden Gestalten unterstellt, von denen man womöglich nur eine einzige zu geben sucht. Herrscht diese nicht, so ist es ein geschlossener Block von Vordergrundmotiven, welcher das Hauptgewicht zu setzen pflegt. Oder alles untersteht der räumlichen Gesamtkraft etwa eines Zimmers. Nicht aber nur im Aufbau liegt das Geheimnis dieser Kunst. Man pflegt kaum zu beachten, daß jede Großform auch bestehen bleibt, wenn man sie völlig isoliert. Eine der vorkompositionellen Urwirkungen bildender Kunst ist es, die Dinge so zu geben, daß sie vergrößernde oder verkleinernde Form in uns aufrufen. Rückt man Altdorfers „Heiligen Georg" kühn neben die Vermeersche „Klöpplerin" (Abb. 106), so hat man drastisch beide Pole. Liegen drüben haushohe Bäume vor, die aber gleich zusammenschnurren zur tausendfältigen Kleinform des Grases, so steht es umgekehrt bei unserm Künstler: Allein ein Oberkörper und ein Tischchen, doch wachsen sie zu Bergesgröße. Ist jene Spätgotik geneigt, auch

für das Große in einen zarten vielteiligen Maßstab sich zurückzuziehen (Sakramentshäuser usw.), so stößt man im Barock auch für das wirklich Kleine vor zur einheitlichen Großform, in welcher Richtung auch Vermeer ihm angehört. Weder sein Bildformat, das meist bescheiden bleibt, noch die Raumnähe seiner Hauptmotive erklären völlig deren Größe (die auf den Nachbildungen Ungers ja erlischt, obgleich die Dinge ihren Platz behalten). Es ist jeweils die dauerhafte Wölbung und ganz geringe Unterteilung wirksam, die Formung, wie sie Größerem zukäme.

Diese kräftigen Eigenschaften Vermeers zeigen nur eine Seite seines Wesens. Nicht aus Zufall aber hat er meist Frauen gemalt. Es lebt zugleich ein zarter, sauber hegender Geschmack in ihm, welcher die Umwelt als Juwel genießt. Die reingehaltene Farbe ist hier sein Hauptwirkungsmittel. In leuchtendem Gelb (Zitronengelb), klarem Blau, schneeigem Weiß hat er den Bildern eine Spannung hebende und helle Harmonie gegeben. Ein klarer Schein zerstreuten, silberkühlen Tageslichtes ebnet die Formengegensätze wieder ein. In dem gemessenen Teile seines Wesens kann man sogar antikisch „edle Einfalt und stille Größe" erkennen wollen. Auf völlig nationaler Basis ist nämlich auch *die* Stimmung mit im Spiel, welche zu gleicher Zeit die Malerei des Claude und Poussin, welche im eigenen Lande die klassizistische Skulptur und die Bauten eines J. von Campen hervorrief. Es handelt sich bereits um die betonende Gemessenheit. Diese wichtigste der westlichen Frühbewegungen zur Überwindung des Barock mag auch Vermeer von fern berührt haben, so bodenständig seine Produktion geblieben ist.

Trotz dieser kühlen Festlegung und der dranglosen Stille seines holländischen Empfindens blieben ihm Eigenschaften, die als barocke angesprochen werden können. Neben jener Formvergrößerung sind es vor allem die asymmetrische Kompositionsart und die Diagonalen. Barockerweise laufen geheime Verzeichnungen steigernd im Bild umher. Vor allem dann der aggressive Raumvorstoß, der sich in seinen Interieurs kund tut. So flächenstet sie angelegt erscheinen, so sehr bringen sie schließlich Durchbrechung der Bildebene. Das Monumentale wird oft geradezu auf die dritte Dimension bezogen, die selbstherrlich gegen uns angeht.

Wichtig zu sehen, wie dieses Künstlertum geworden ist und wie es sich abwandelte. Ein Frühbild ist „Diana mit den Nymphen" (Abb. 102). So wenig bot es den gewohnten Anblick, daß man es lange Zeit dem Meister nicht hat zuerkennen wollen. Die venezianisch blühende Malerei, die weichen Schatten, der üppige Fluß schmiegsamer Rundformen, der ganze Gegenstand erschienen fremd. Thema und Aufbau aber erklären sich aus dem Bilde eines Romanisten Jac. van Loo. Indem Vermeer auf Derartiges zurückgriff, nahm er das Nah- und Großfigurenbild der Anfänge des Jahrhunderts wieder auf. Er sicherte sich so formale Werte, mit denen er das Bildganze in großen Maßen überbauen konnte. Freilich hebt sich der Künftige schon ab: die fließend blonden Töne, die ragende und gegensinnige Parallelität der beiden Stehenden, ihr Versunkensein in sich, der Gleichklang beider Sitzfiguren, die mit der Kniefigur gegebene Schräge und hier der Kopf, der auf dem Dresdener Mädchenbilde wiederkehrt.

Nie mehr hat Vermeer ein mythologisches Bild gemalt (höchstens in neuem Sinn als Ateliergeschehnis). Ergriffen von der Gegenwart der eigenen Umgebung schuf
 er, was ihm vor Augen stand im Sinne des Jahrhunderts. So gehört er seit dem

„Liebeshandel" von 1655 (Abb. 103) dem gegenständlichen Realismus Hollands an. Ein Thema hier, aus dem „Verlorenen Sohn" hervorgegangen, vom Caravaggiokreise und Jahrhundertanfang her bekannt und ähnlich noch bei Nic. Moeyaert (Abb. 25): Stets nahe Großfiguren, nur Oberkörper vor der Fläche, Seitenwand und damit Interieurbildung vermieden. Mit Wandlung aber nun des Grundgefühls, das Vermeers Malart später ins Delikate abführte, wird man auch solchen Gegenstand sich wandeln sehen. Von dieser Kuppelszene führt der Weg zu dem Londoner Paar, wo man sich in Distanz gegenübersitzt, er aber noch in bauernkräftiger Haltung. Der Weg endet bei dem Braunschweiger Paar, wo der Mann nur indirekt und in französierender Grazie naht. Eine Wandlung, am Verhalten der Geschlechter ablesbar, mit der Vermeer im Strome der Gesamtentwicklung treiben wird, welche in Form wie Inhalt von der Derbheit des Jahrhundertanfangs zur Eleganz des Endes führt. Bezeichnend nun zunächst für jenes Frühbild, wie es dramatisierende Bewegung und in sich ruhende Existenz vereint. Erzählender Gehalt und psychologisches Geschehnis liegen höchstens auf der linken Seite vor. Die rechte, wo eigentlich die beiden Hauptakteure, gibt einen echt holländischen Gleichklang vorwiegend passiven Seins. Dekorativ und voll die Formausbreitung für das Ganze, so daß man merkt, wie hier, entgegen allen Caravaggioschülern, der Inhalt wesensfremd geworden, und die Entwicklung bald auf andere Themen führen wird. Wer durch die Außenschicht des Gegenständlichen hindurchzusehen weiß, wird Rembrandts Dresdener „Frühstück", meist als erlaubtes Ehestück gepriesen, frivol finden, nicht diese Kuppelszene, wo durch gelassenes Phlegma beider Hauptgestalten und durch kompositionelle Würde eine fast weihevolle Tonart sich ergibt. Farblich verfeinert dieser „Liebeshandel" seine Vorgänger wie die „Diana" die ihrigen. Doch auch hierin findet Vermeer sich erst im rechten Bildteil. Von den schwärzlichen linken Gewändern, wo das Helldunkel Rembrandts noch umhüllt und dämpft, löst sich die Farbe frei heraus nach rechts, über den dunkelroten Rock des Freiers zum vollgenommenen Zitronengelb des Mädchens steigend. Etwas zweiheitlich noch im Bau und Psychologischen, ferner nicht durchgeklärt, weil noch verhüllt im Räumlichen, war dieses Bild in seiner farbgesättigten und breiten Flächenfüllung doch ein Neues. Von einem Vierundzwanziger gemalt, ist es das einzig fest datierte Stück, von dem die Aufeinanderfolge weiterer, nun raumeröffnender Gemälde nur stilkritisch erschlossen werden kann.

Die Dienstmagd, Milch ausgießend (Abb. 104), zeigt nun den typischen Vermeer. Eine einzige Figur einsam und groß ins Bild gebaut. Der jetzt raumvolle Körper in blockförmigem Diagonalzusammenschluß mit einem Tisch und dessen Stillleben, der Rest der Dinge gegenschräg gestellt. Vor leerem weißem Grund das Ganze, nur durch die Wandflucht links zum Zimmer ausgespannt. In barocker Asymmetrie übernimmt die linke Bildfläche das räumliche Ausmaß, während die leere rechte das Ragen in der Ebene vermittelt, mit der zerlegenden Stimmführung, von der wir eingangs sprachen. In der Frau aber findet sich alles, Raumvolles und ebener Umriß, Gerade und Kurven. Im Zitronengelb ihrer Jacke sammelt sich die volle Farbe, die in Brot, Geflechten, Messingkorb schon spielt und Antwort findet im Grün des Tischtuchs und im satten Blau vom Schurz, dem Ziegelrot von Rock und Topf und dem wie in Kupfer getriebenen Haupt. Im ganzen aber

gemahnt das knetbar Schwere mancher Farbe, das Helldunkel, den Kopf noch modellieren helfend, die weiße Kalkwand nach Fabritiusart, von ferne an die frühere Zeit, wenn auch die Farbe schon gefestigter genommen ist. Die Einstellung des Oberkörpers mit der Armverkürzung läßt sich noch mit dem „Liebeshandel" in Verbindung denken. Lastendes Rund in Kopfmodellierung, Schulterverlauf und Schürzenbausch verweisen mehr zu jenem Form- und Menschenschlag, als etwa zu der Dresdener Briefleserin (Abb. 105).

In dieser ist alles schlanker gebaut. Ein System von Senkrechten, weitgehender durchs Bild gespannt, bestimmt die gestrafftere Wirkung. Die Farbe ist erst jetzt metallisch blank und kühl gefestigt. Auch der Wand teilt sich das mit, weshalb sie, weniger flockig, sich jetzt deutlicher von einer des Fabritius scheidet. Ihr graugrüner Schein, sich völlig mit dem Vorhang und der Mädchenjacke bindend, stellt eine weitreichende Einheit her, aus der sich Rots der Decke und des Fenstervorhangs lösen, durch schwarze und blaue Stellen ihrerseits belebt. Des Bildes größere Flächigkeit ist keineswegs die alte, die mit der Tiefen-Unklarheit verbunden war. Es ist jetzt eine strenge Rückführung des durchgeklärten Raums auf Ebene. Daher der Amsterdamer Magd entgegen das rein genommene Profil, die Ebene des Vorhangs und die seitlichere Dehnung des Stillebens, das kaum noch Raumvorstoß bedeutet. In diesem Sinn ist auch die Fensterflucht nun mehr gehemmt durch Senkrechte. Obgleich der Mädchenkörper kerzengrade in der Mitte steht, wird er doch abgedämpft und überragt durch reichlich hoch geführte Wand und durch den Vorhang, dessen Falten ehern, schienenartig laufen. In ihm erfährt man jenes Steigern nach Linienführung, Material und Größenvorstellung.

Das Thema einer Frau, als Vertikal einsam vor helle Wand gestellt, ins reinliche Profil gerückt, kehrt öfters wieder. Gerade dieser Vorwurf zeigt, wie sehr Vermeer von allen Malern des Jahrhunderts am wenigsten Erzähler sein wollte, wie es ihm vielmehr galt, einem Naturstück in Bezug auf Form und Farbe endgültigen Bau zu geben, dabei das ständig wechselnde Geschehen feierlich auf ein Sein zurückzuführen. Vermeer deshalb, womöglich gar der ganzen zweiten Hälfte des Jahrhunderts, Bewegungsmangel anzukreiden, heißt sie im Tiefsten mißverstehen. Der alte holländische Wesenszug, der schon in ganz bewußter Anspannung erscheint, wirkt nun um so ergreifender, als er sich jetzt gerade am Geschehen entfaltet und im vollentwickelten Raum auftritt, in dem die Handlung hätte frei ausgreifen können. So wirkt besonders jenes Dresdener Mädchen wie ein zur Ewigkeit gefrorener Augenblick.

Die Amsterdamer Abwandlung (nicht abgebildet) ist etwas fließender, die Begegnung der Hände, die Art des Lebens, der leise geöffnete Mund, das leise sich blähende Gewand, das Lichtspiel, gradweis gewähren sie mehr Vorstellung vom Vor- und Nachher. Doch sind auch hier die Zeitmomente möglichst unfühlbar gemacht, schließlich ist wieder nur ein Monument des Seins gegeben. Hier ist das Neue, daß der Frauenleib allein Träger des Bildgedankens wird, Vordervorhang, Fensterflucht und Wandhöhe sind weggeschnitten. Die einsame Figur überragt jetzt alles Übrige, wie einst das Milchmädchen es tat. Während sich vor deren Raumgehalt jedoch der stärkere des Tisches stellte und die Verkürzungsmauer schwer vorbei ins
 Tiefe strebte, dienen alle Elemente jetzt dem Frauenkörper, der von Tisch und Stüh-

len seitlich nur gestützt erscheint. Wie ihm so der vollste Raumgehalt verbleibt, so unterwirft sich auch die Farbe: das tiefe Dunkelblau der Möbel dem gleitenden Lichtschimmerblau der Jacke, das mit wenig Schleifchen Gelb durchsetzt über zartem Grau des Rockes steht, vor weißgrauer Wand und mattgrüner Karte. Neu war, in welcher Art der blonde Ton hier durchgehalten ist. Kaum noch Kontraste sind gegeben, indem die dunklen Gegenfarben durch metallklares Leuchten und glashelle Durchsichtigkeit derselben Lichtwelt zugehören. In unzähligen Reflexen durchspielt das silberkühle Licht in Wellen die Erscheinung. Auch den Kontrast des Körnigen und Fließenden, des Strengen und des Zarten mildert diese Lichteinheit, die um die weichen Täler farbiger Halbschatten schwimmt. Manche nehmen diese Schöpfung samt der hoheitsvollen Lieblichkeit des Gegenstandes für den Höhepunkt Vermeers.

Hält man daneben die Dame mit dem Perlenhalsband (Abb. 106), so findet man den Ausklang dieses Themas. Der Prozeß der Aufhellung ist fortgeschritten. Jetzt ist alles gleich klare, zart geglättete, nicht mehr Lichtaugen zeichnende Materie, der ein nun reichlich durchgehender Seidenglanz anhaftet. Ein entsprechend andres Wesen drückt sich auch in der Handlung aus, vor allem aber in der Frau als solcher, in dem Gespitzteren von Fingern, Mund und Blick, viel mehr als sonst dem Typus des Terborch vergleichbar. Ihr Gewand fällt wie der gelbe Vorhang glatt herab, bauscht sich nicht mehr in fülligeren Formen. Das Amsterdamer Werk hatte mit dem früheren „Milchmädchen" und der Dresdener Briefleserin einen verhaltenen schwerblütigen Unterton gemein, während die meisten anerkannten Spätwerke, wie das Haager und das Brüsseler Mädchenbildnis, „der Glaube" und die beiden Bilder einer „Dame vorm Spinett" der National Galery, statt des Versunkenen den pointierenden Herausblick zeigen. Ein kühles, öffentlicheres, fast eitles Lebensgefühl zieht öfters in die späteren Menschen ein, der einheitlich helle Ton sinkt meistens wieder ab zugunsten stärkerer, bisweilen gläserner Kontraste, und bei mehr gegenständlichem Schmuckbedürfnis gibt es kastenhafte, etwas kahle Kuben. Inmitten einer neuen Strenge, einem kühlen Durchgangsstadium, scheint das junge Leben des Vermeer geendet.

Noch aber sind andere Typen seiner Bildgestaltung zu betrachten. Nicht mehr im Zimmer stehende Profilfigur ist seine Klöpplerin des Louvre (Abb. 107). Sie mag als stärkstes Beispiel jener Nahsicht gelten, die weder Untergehen im Raum, noch Einzelschärfe geben, vielmehr die füllende Großform errichten will, hierin ein Äußerstes damaliger Malerei erstrebend. Von Menschen, die das 24 cm hohe Bildchen nicht gesehen, wird ein plakathaft übergroßes Maß geschätzt. Ein dritter Typus sind die Bilder, die mehrere Personen in stiller Handlung binden, einem schwer gegliederten, voll ausgespannten Raume unterstellen und damit Perspektivisches und Tiefenschichtung stärkstens in Erscheinung treten lassen. „Das Atelier" der Galerie Czernin (Abb. 108), zum Besten des Vermeer gehörend, ist bereits gegenständlich wichtig, indem im Sinne des Jahrhunderts, das kaum noch in die Ferne schweift, der Künstler und sein Schaffen selbst Objekt geworden sind. Es ist der Augenblick gegeben, wo man ein scheues Mädchen malt, als Fama aufgestellt. Etwas vom „Bild im Bild" (wie im barocken Drama „Bühne auf der Bühne"), und letztlich dem Prinzip von Rembrandts Casseler „Weihnacht" nahe. Nur ist der

Vorhang, der enthüllt, diesmal zum Innenraum bezogen. Indem er wie ein Fels vor dieser lichten Szene steht, wird deutlich, wie bei Vermeer die Gegenstände sich gegenseitig diagonal in das Extrem zu treiben suchen. Der Maler und sein Sitz greifen dunkel nach vorn in den Raum aus, das Mädchen ist hell in die Wand zurückgenommen. In sich verbleibend, darf es mit keinem Blick hinüber Brücke schlagen. Links dämmen Möbel und der überlebensgroße Vorhang drohend ein. Der Raum ist hier so viel vergrößert, als derjenige hinter der Staffelei verkleinert ist. Hier wie beim Mädchen ist der Raum zu klein genommen, auf daß er sich nach vorn stark entfalte, doch nicht allmählich, sondern wie in Stößen. Wie Rembrandt „unnatürlich" frei zugunsten seines Tones schaltete, wie Hooch desgleichen meist zugunsten seiner Parallelen, so steigerte Vermeer zugunsten kubischer Verhältnisse, die er bei ausgleichender Instrumentation der Farbe in stockendem Rhythmus nahm.

Im Paar am Klavier zu Windsor-Castle (Abb. 109) ist allerdings ein Bild gegeben, wo die Energie des Raumes nicht durch seine Einzelspannungen vermittelt wird, die Zimmertiefe unverstellt ablaufen kann. Dafür tritt sie in um so drastischerem Crescendo vor: Kaum hörbar spricht der Raum im Hintergrunde, um dann, wie an den Fliesen abzulesen, eindringlich anzuwachsen und uns aufzugreifen. Mit Hilfe einer minimalen Augenpunktverschiebung setzt man wieder eine zarte Spannung. So sehr das Licht für die Vertiefung wichtig ist — luftperspektivische Verstärkung war seit langer Zeit im Gange — so sehr ist doch die tiefenziehende Raumlinie wieder Wirkungsmittel. Von einem Innenraum des 16. Jahrhunderts scheidet sich der unsere aber wesentlich: Statt des eigentlichen Tiefenstoßes jetzt mehr der barocke Vordrang, zur Flucht seiner Begrenzungsflächen jetzt noch der volle Rauminhalt als solcher. Dabei bleibt gerade bei Vermeer auch für den uns umfangenden Hohlraum die leise spannende Selbständigkeit der Teile: der Boden sinkt schwer ab nach vorn, die Decke aber steigt eher an, als sei ein Keil dazwischen eingetrieben. Trennend wirkt auch der Bildausschnitt, der immer so gegeben ist, daß der Zusammenhalt von Fensterwand, Decke und Boden nicht nach vorn verfolgt werden kann. Vor allem aber ist entscheidend, daß jede Wand eine andere Führung aufgeprägt erhält: die helle Rückwand sozusagen keine, die Fensterwand diejenige der Tiefe, die Decke seitliche, der Boden diagonale. Zusammenfassend bildet sich nochmal im Großen die zerlegende Bildführung ab, wenn man sich fragt, wie nun der Zimmerinhalt selber aufgeteilt erscheint. Da gibt denn schneidende Halbierung Antwort: die linke Hälfte macht den Raum als freien Hohlraum spürbar, die rechte als dicht geschlossene Summe seiner Gegenstände.

Auch reine Bildnisse hat Vermeer gemalt. Zwei Fälle mögen hier nochmal die Reife und die Frühzeit trennen. Im männlichen Bildnis des Brüsseler Museums (Abb. 110), das man als unbekannten Meister führt, wird man ein Stück des wenn auch ungereiften Künstlers sehen müssen. Der voll genommene Kopf, das Schwellende von Lippen, Kinn und Kragen, die weiche und zusammengehaltene Malerei des letzteren, die Diagonale von der rechten Schulter bis zum Bildrand, der Handschuh, eigens durch ein Licht gestrafft, die Hand, die mit dem Armansatz möglichst den Diagonalzug wiederholt, schließlich die Lehne mit den Löwenköpfen,
 alles spricht für Vermeer und für ein Bildnis, das nicht entfernt vom Budapester

stehen mag. Ist bereits klare Ausrichtung zu spüren, so sinkt die Form doch noch ins Grenzenlose rembrandtschen Raumdunkels. — Das Mädchenbild im Haag (Abb. 111) hat als gemeinsam aufzuweisen den dunklen Grund, die gestraffte Senkrechte (am Kopftuch), den Steilabfall der einen Körperkante, die plastisch vollgenommenen Augäpfel. Deutlich aber hebt sich der Unterschied der Reife nun hervor: Bei unterschlagenem Raum der hinteren Schulter wölbt sich die vordere kräftig aus der Fläche, die oben scharf den Wangenrand berührt, an welchem unverwischt das Maximum von Hell und Dunkel aneinander tritt. Der Grund nimmt die Gestalt nicht mehr in sich zurück. In klar geprägtem Umriß abgeschlossen, steht nun einheitlich blonder Körper auf einheitlich schwarzem Grund, der hier nicht Schatten- und Tiefenvorstellung zuläßt. (Als schwarze Ebene durchstellt er raumlos alles raumvoll Lichte, was freilich nicht zu fühlen auf der Abbildung.)

Man kann über die Stofflichkeit des Meisters nun zusammenfassen: Sie wandelt sich vom Wollig-Samtenen zum Daunig-Seidenen und dann zum Perlenhaft-Kristallischen. Eine folgerichtige Änderung aus hüllend wärmerem in durchsichtig kühleren Auftrag (der nach Vermeer trotz neuer Aufnahme von Helldunkel öfters nur noch ins Gläserne gefrieren sollte). Im Sinne des Bewegungseindrucks aller Farbe kann man sagen, daß sattes Fließen ganz allmählich zu geschliffenem Stehen wird. Spricht jener Mädchenkopf, sein ernster Kontrapost und fragender Herausblick noch äußerst reich und menschlich an, so ist er doch von einer Malerei, wie man sie eher einer geschliffenen Schale als wahrem Fleisch und Blut zukommen lassen würde. Bezeichnend hier ist die Verwandtschaft beider Augenkugeln zu derjenigen am Ohr. Das Ganze ist im Sinn *der* Gattung Malerei gegeben, die wir als Stilleben bezeichnen. —

Das STILLEBEN als selbstzweckhafte Darstellung von Frucht, Geflügel und Geschirr war langsam aus dem teils religiösen, teils weltlichen Figurenbild herausgewachsen. Im 16. Jahrhundert im Norden bei P. Aertsen und Gefolgschaft, im Süden bei den Bassani und D. Feti breitet die Wahrnehmung der schönen Dinge sich schon ganz offen aus und dringt nach vorn, fällt jedoch noch nicht ab vom älteren eigentlichen Bildzusammenhang. Allein auf sich gestellt, zur eigenen Bildgattung herausgesondert, steht das Stilleben erst am Anfang des 17. Jahrunderts da, gemäß dem freieren Genuß an aller Sichtbarkeit und der entschlossenen Spezialisierung aller Malerei. Im Rubens-Kreis aus dem inhaltlichen Zusammenhang der biblischen Geschichte oder des figuralen Küchenstücks herausgelöst, ging es auf vlämischem Gebiet umgehend eine neue Bindung ein, die einer groß genommenen Dekoration, zu der bei aller Einzelrealistik die Stilleben etwa des Synders rechnen. Erst als die Kunst der vlämischen Provinzen, so sehr sie immerhin auch hier das Neue brachte, in Holland Weiterbildung fand, erreicht das Stilleben den letzten Selbstzweck: intime und vertiefte Schau vor irgendeinem Stücke toter Klein-Natur. Beim *vlämischen* Stilleben, bei Snyders etwa oder bei J. Bruegel, D. Seghers und dem vlamisierten J. de Heem verblieb die steigernde Komposition das Haupterfordernis, wobei die schönen Dinge oft allein Umrankung eines Heiligenbildes bedeuteten oder die menschliche Figur nochmal erhöhende Bedeutung gab. Die *holländischen* Gegenstände stehen ohne solche Zutat, meist wie in zufälligem

Beieinander vorgefunden. Und weniger die üppige Häufung reicher Markt- und Jagdergebnisse, als vielmehr ruhige Bestände eines Zimmertischchens, gemäß dem weniger expansiven Grundcharakter holländischer Malerei. Sich sondernd läuft die Darstellung des Federviehes nebenher, das man in einer kleinen Ecke Landschaft aufzufassen sucht, nun aber gegen Snyders gerade lebend, nicht mehr als dekorative Beute. Dies Teilgebiet, vlämischem Einfluß unter Utrechts Führung nahebleibend, wird später bei Gelegenheit des Tierbilds zu umschreiben sein.

Die Leydener Schule wars, welche am frühesten und am entschiedensten dem vlämischen Einfluß entwunden war. Blieb sie mit ihren Vanitas-Darstellungen (Totenkopf mit Stundenglas und Büchern) älterer „Bedeutung" noch verhaftet, so trat das Ganze doch in sich gekehrter auf, wenn auch bedachtsam, ängstlicher gegeben und ärmlicher an dekorativen Wendungen. Peinliche Durchzeichnung, aschfahler Einheitston und schlichte Nebenordnung waren Ausdruck einer solchen Stimmung. Vom Lebenston spätmittelalterlicher Krämerbildnisse, zum mindesten von deren dinglich klarer Andacht, blieb ein wenig, wenn auch ins Spezialistische und Kennerische abgeschwächt. Indem die Dinge aber nun für sich auftraten, konnten sie andererseits doch weit gewichtigere Rolle übernehmen. Diese
Abb. 112 erwirkte von der gleichen Stadt aus P. CLAESZ (Abb. 112), der den symbolischen Charakter völlig abstreift, Geräte eines guten Mahls als solche feiert. Sehr sparsam in der Farbe bleibend, mit äußerst einfach hingeordnetem Gerät, behält er jenen stillen Ernst des Ausdrucks zwar, vergrößert ihn jedoch nunmehr ins Feierliche. Wobei er von der Phase Goyen-Rembrandt schon von fern berührt, das Licht zu vorsichtiger Belebung lockt, so daß es, innerhalb des Einheitstones, kühlen Schimmer aus den Gläsern schlägt. Indem er, nie verwischend, alle Formen möglichst lauter durchhält, die grünlichgrauen Töne immer kühlt, die Dinge möglichst nah und daher groß im Bild errichtet, mit einer geometrischen Geschlossenheit die Fläche aufteilt, erhebt er das holländische Stilleben fast ins Monumentale. Die Nachfolger, sowie auch schon der Zeit- und Stadtgenosse HEDA, bereichern und erweichen dann durch flüssigeres Helldunkel und lassen die dem Vordergrund etwas entzogenen Dinge sich lässigerer an den durchsonnteren Raum verlieren. Vergleicht man freilich etwa in Berlin das Stück des Claesz mit dem des Heda (wo, jedesmal signiert, die gleichen Dinge in Begegnung stehen), so bleibt nicht fraglich, wo mehr Haltung ist. Wenn Claesz in seiner besten Zeit das kühle Licht und die mindestens für den durchsichtigen Zusammenhang von Glas, Silber und weißem Wein ganz köstlich schon gefühlte Stofflichkeit jeweils den festen Formen unterordnete, so möchten Glanz und Ton nun überwiegen (Claesz selbst biegt schließlich nach der Richtung ab). Bleibt Heda, der trotz goldner Durchwärmung den monochromen Typus kaum verläßt, doch nur ein schlichtes Mittelglied, so treibt in Amsterdam bei Kalff und Beyeren der Stoffgenuß nun frei hervor, und zwar nach der erwähnten Toneinheit mit wieder reich lokaler Farbe. Wie es aber mit Substanzbegier zu gehen pflegt, Ausrichtung, bauender Gehalt verschwinden, üppiger wucherndes Gerät braucht man, um das bewegte Funkeln zu erreichen (oft den „Ohrmuschelstil", der kurz zuvor in Blüte kam). Fürs Ganze sucht man reichere Schiebung, wobei von seitlicher Nebenordnung mehr zur Durchdringungs- sowie Steigeform geschritten wird. Das holländische Stilleben erreicht hier hohen malerischen Schwung

und seine größte äußere Fülle. So konnte man vermerken, daß es um Jahrhundertmitte dem vlämischen Charakter nahekommt.

Diese Periode zeigt die nächste Abbildung (Abb. 113). KALFF hat noch insofern einigen Zusammenhang mit Claesz, als er von dessen Art ausgeht und lang die kühlende Verbindung von Glas und Silber dominieren läßt. Polyphoner aber brechen vorn volle Blaus chinesischen Porzellans und der Zitronen lichtes Gelb oder ein Teppichrot hervor, während von hinten ebenso verstärkt das Schattendunkel dicht aufrückt, den Glanz der Dinge schnell aufschluckend. Sowohl dieser Gegensatz als das gesucht Kostbare genau geputzter Stoffe wollen nun oft den übertreibenden Saloneffekt. Edelglas und Feinmetall sind auf geschliffenem Marmor abgestellt, oft so das Glatte, Kalte unvermittelt aus dem Dunkel spiegelnd. Bei aller zugestandenen Brillanz werden die letzten Stofflichkeitsgefühle kaum gerufen, was sofort deutlich wird, wenn Kalff einmal in trübe Küchenwinkel greift: Trotz frischer Pinseltechnik und gewollter Fülle aufgebrochener Früchte gibt es da kaum andre Stoffskala, die harten und die weichen Dinge, selbst die Schattengründe behalten etwas Glitzerndes, Gewichstes. *Abb. 113*

Substanzieller zeigt sich A. van BEYEREN, weil neben reflektierenden auch wollige, aufsaugende Materien spürend. Auch er greift öfters in den Raum, ergreift dann aber gleich die Meeresweite, die er manchmal mit feuchter Wucht und träger Fülle schildert, Ruisdaels Marinen dann nicht fern, nur in der Zeichnung weniger präzisierend. Auch Beyeren kommt von der dünnen grauen Malart, um bald in üppigere Form und Farbe auszuladen, wobei ein sattes Rot den Grundakkord bestimmt. Von 1653 bis 1673 sind datierte Stilleben vorhanden, mit denen er weit wärmer wirkt als Kalff. In Einzelding wie in Gesamterscheinung sucht er die saftige, geballte Masse und gibt, bei wenig kompositionellem Element, die untersetzte, kräftig wölbende Erscheinung, beim Blumenstück im Sinne schnell gerafften Straußes. Das Nasse oder Fette fesselt ihn, und mit Behagen malt er dicke Fische mit klaffenden Schnittwunden. Indem er sich von Kalff grundsätzlich etwa so wie Metsu von Terborch abhebt, sind für ihn, wenn er gleiche Gegenstände gibt, Seide, Glas und Frucht ein völlig anderes.

Wieder von anderem Charakter ist das Stilleben, wie es von Utrecht aus bei J. D. DE HEEM und seiner engeren Gefolgschaft vorliegt. Der vlämischen Struktur de Heems entsprechend, der hier nicht zu erörtern ist und aus dem Rubenskreis bedingt erscheint (vgl. Vläm. Malerei Abb. 194, 195), bleibt dieser Meister gegen etwa Beyerens gedämpfte Massenwirkung immer rubensblond und zügig ausgreifend: Statt jenes Wucherns und natürlichen Zusammenhangs eine motivisch-kalligraphische Verschlingung, mehr Zug der Stengel als Gewicht der Blüte. Besonders durch den Sohn Cornelis de Heem erfährt die Richtung ihre Fortsetzung, mit anderer teilweis untermischt, auch hier aus Breitformat allmählich in steigendes umlenkend. Mit J. HUYSUM läuft sie glanzvoll ins 18. Jahrhundert aus.

Weit größere Bedeutung für die Gesamtgeschichte holländischer Malerei besitzt das ARCHITEKTURBILD. Das Jahrhundert hat eine Kirchenmalerei gehabt, die zu seinen höchsten Erzeugnissen gerechnet werden muß. Nachdem architektonische Interessen seit 1500 immer reicher wucherten, war die Gebäudedarstellung

schon bei dem Friesen H. Vredeman sofort nach Mitte des 16. Jahrhunderts verselbständigt. Die Loslösung war also eher als beim Stilleben eingetreten, was seinen Hauptgrund darin hat, daß Zwecke praktischer Natur dahinterstanden. Bei einem schon von Anfang eigenen Grundcharakter war doch auch diese Gattung erst vlämischem Einfluß unterworfen. Wie die Marinemalerei vorwiegend aus Hafenprospekten und Studien wichtiger Schiffstypen entstand, so die Architekturmalerei aus Formenbeispielen für Architekten. Wo sie, besonders seit Jahrhundertanfang, indessen als Selbstzweck auftrat, sollte sie Lokalerinnerung bedeuten oder ein Kuriosum geben, durch freie Zutat interessant gemacht. Schrittweis ist sie zum volleren Genuß der Wirklichkeit, und zwar des Raums als solchem, vorgedrungen. Der war bei H. Vredeman erst möbelhaft aus festen Klötzen schmückender Details gekoppelt, wobei der Renaissance gemäß die zählbar plastischen Einzelkörper mehr Selbstzweck hatten als das Raumganze, das sie vermitteln sollten. Ein erster Schritt zur einheitlichen Raumerfassung war bei zurückdrängender Zartheit aller Glieder ihre Vervielfachung, so daß nun deren Tausendfältigkeit die bloße Einzelwahrnehmung der Teile ziemlich ausschloß. Das war die erste Phase für das kommende Jahrhundert, welche gegen 1600 durch den Holländer H. Steenwyck d. Ä. erreicht war. Wie auch die frühe Landschaft in Antwerpen ausgebildet, trat diese Bildform schnell nach Holland über, wo sie in BASSEN, LORME, DELEN und VUCHT Vertretung fand. Prinzip ist hier die saubere Nebenordnung aller Teile, auf einer möglichst tief ins Bild sich bohrenden Verkürzungsbodenfläche aufgestellt. Straffe Leitseile, durch alle Steigeform gespannt, ziehen den Blick in letzte Tiefe nach, wobei die Überzahl der Einzeldinge wenig hemmt, da sie sich möglichst fest, symmetrisch fast, der Flächenteilung unterstellen.

Wie wir im Wandel auch der Landschaft sehen werden, wenn wir etwa A. v. de Venne und E. v. de Velde vergleichen, tritt für das Architekturbild nun eine zweite Phase ein. Statt ziemlich straffer vorderer Flächensymmetrie und scharf davon als Hauptstimme geschiedenen Tiefenstoßes in der Mitte, jetzt etwas lockerere Verteilung erster Schicht und herrschend nun die seitliche Erstreckung, so daß die Tiefe nur noch unterstimmig ist. Der früher zwecks Steigerung der Flucht meist etwas überhöhte Augenpunkt senkt sich allmählich ab in das Natürliche. Entsprechend der gesamte Gegenstand: der Raum nicht mehr mit Phantasiezutat durchsetzt oder als Rarität gefühlt, sondern als warme Wirklichkeit empfunden. Nicht mehr das niedergehaltene Graue, fest Geglättete der Farbe, sie lockert sich etwas vom Gegenstand, beginnt als Ton bescheiden aufzublühen, der nun die Teilstücke in Einheit setzt. Diesmal erscheint, bedingt durch die getünchten Wände, der Ein-
Abb. 114 heitston als weißlich heller. Entscheidend ist hier SAENREDAM, der alles Wesentliche im zweiten Viertel des Jahrhunderts gibt. Wenn er für seine Gattung gerade den Entwicklungspunkt darstellt, wo Licht und Luft sich lösen wollen, so bleibt er andererseits der älteren Phase noch verbunden, wenn er kostbar präzis und fadenklar das Sachgerüst aufrecht erhält. In eine dritte, neue Phase stößt er vor, indem er, in den dreißiger Jahren schon, einige Pfeiler möglichst nah und groß im Vordergrund errichtet, um aus der Vielfalt breite Dominante zu gewinnen, wenn auch den Raum noch kaum nach vorn entladend. Gerade auf dem stillen Gleichgewichte dieser
 drei Prinzipien beruht der vielspältige Reiz des Meisters. Motivisch wird gerade unser

Beispiel interessieren (Abb. 114), welchem Ostade die Figuren beigesteuert hat. Wie dieses Menschenhäuflein den kleinen Prediger umlagert, gebückt in dieser lichten ausgeräumten Tonne, ist es kostbarster Ausdruck damalig puritanisch-protestantischen Kirchenlebens.

War mit dem Übergang der ersten Phase, die noch im ersten Viertel des Jahrhunderts herrschte, in jene zweite der dreißiger und vierziger Jahre der Schwerpunkt aus dem Haag nach Haarlem gewandert, so lag in Delft er für die dritte, wie sie sofort nach Mitte des Jahrhunderts höchste Blüte brachte. Hier wurde alles groß, gewaltig, rauschend. Das Anwachsen der Pfeiler wird nun voll, da es sich gleich auf ganze Folgen nun erstreckt, vor allem aber Raumfunktion mitbringt, nicht nur den Unterschied von großer und von kleiner Körperform. Der Hohlraum selber kommt nach vorn, um gleichsam den Beschauer aufzugreifen. Wie hier erst alle Flächenbindung fällt, so fällt auch jetzt erst letzte Regelmäßigkeit versteifter Anordnung. Weder der strikte Tiefenzug noch die betonte Breitendehnung dominieren, jetzt drängen Höhe, Breite, Tiefe gleichermaßen durcheinander. Statt des rechtwinkligen wird gerne jetzt ein *Schräg*schnitt durch den Raum gegeben. Am reicheren Gegenstand, am freieren Helldunkel, vor allem aber an der Masse sieht man (wie gleicherzeit im Stilleben) die üppigere und barockere Sprache — zugleich den Atem höchster Gegenwart. Indem man vom Gewölbe- zum Pfeilerbilde übergeht, wird höhere Irrationalität ermöglicht. Daß sich zugleich die isolierende Gemessenheit der Glieder steigert, macht aber erst den tiefen Ernst der Bilder aus. So hatte binnen kurzer Zeit der Raum drei typische Verfassungen erfahren: erst als verkleinernde Tiefenflucht, dann als in der Fläche Angesammeltes, dann als vorstoßende Vergrößerung fungiert. Auf dieser letzten Basis nun verstand es E. de Witte als der Genialste seiner Gruppe, durch rätselhafte Bindung zweier Möglichkeiten in eine vierte Phase umzuleiten.

Die Dreiheit Houckgeest, Vliet und Witte löst aber erst mal das Problem des Pfeilerwaldes, — wie bald darauf die andre Dreiheit Everdingen, Ruisdael, Hobbema das der heroischen Baumlandschaft aufgreift. HOUCKGEEST (Abb. 115), der sich aus *Abb. 115*
der gebundenen Art des Bassen wunderbar befreit, obgleich ihm nicht einmal die ganzen fünfziger Jahre des Jahrhunderts dafür zugemessen waren, verbleibt bewußt trotz der erreichten Spannungen bei einer klärenden, gleichmäßig lichterfüllten und von oben her durchsonnten Darstellung. Wobei die Schatten nur in dünnen Strähnen über die wohlig feisten Pfeiler fließen und wenig Liegeform die Steigung drückt. Die Menschen andachtstill, doch eher belebend eingestellt. Die Malerei bleibt blond und aufgehellt, zeigt gegen Schluß jedoch Tendenz ins Glättend-Selbstzufriedene.

De VLIET hält sich daneben nur durch längere Produktion, wobei jedoch auch ihm in Wechselwirkung die fruchtbarsten Gedanken gleich nach 1650 kommen. Innerhalb der barockisierenden Tendenzen dieser Phase hält er gewisse Schichtung durch und liebt als Unterstimme Regulärablauf der Pfeilerstellungen. Trotz flüssiger gedämpfter Mischung legt er das Hell und Dunkel gerne sanft in Felder auseinander, wobei er Räumliches gelassen in der Fläche hält und nicht so offen uns entgegentreibt. Die Pfeiler sind entsprechend weniger stämmig, stehen schlank, mit weniger Schwergewicht und deshalb mit poröserem Material. Um ihre präzisest festgehaltenen

Oberflächen fließt oder raucht ein grünlich kühler oder grauer Ton. Figürchen stehen hierin unbewegt, vermittelnd nur als kleine Füllsel eingestreut.

Abb. 116/117 Bedeutend reicher ist de WITTE, von dem de Vliet auch bald beeinflußt scheint. Er trägt die stärksten Gegensätze in sich, die ihn in steter Steigerung halten. Mit reich vordringender Raumkraft begabt, verfügt er gleicherzeit über die flächigste Verhaltenheit, verbindet ferner freiesten Fluß der Farbe mit einer beinah mittelalterlichen Formelkraft. Die Abbildung erweist nur schwach die Elemente (Abb. 116): Den noch einmal vermehrten Formenreichtum, dem sich jedoch die abstrahierende Gestalt entgegenlegt, die nichts mehr von der Einzelform verselbständigt. Die größere Gewalt des Atmosphärischen, das aber nicht mehr frei entströmt, sondern sich wieder seltsam an die Dinge saugt oder begrenzten Fleckes ihnen aufsitzt. Hierin nicht Lichtbegriff von Hals, Rembrandt, Vermeer, sondern der neue eines vierten Großmeisters. Die größere Gewalt des Sonnenstrahls sofort durch größere Finsternis des Schattens abgedämpft. Ein tiefes Feuer satter Rots und Blaus, das gleichsam unter Asche glüht. Die flache schwebende Gestalt der Pfeiler, der doch ein Bleiernes gegeben ist, Fülle und Unabsehbarkeit des Raumes, der dennoch ständig wie verstellt erscheint. Seine wohlgefühlte Tiefe, doch diese niemals wirklich durchgeklärt (die Kanzel sitzt beinah im Vorderpfeiler). Und auch die Menschen spielen eine andere Rolle, sie sind jetzt noch einmal beruhigter, mehr noch als Rückensilhouette anonym, steigern als kleiner Farb- und Schattenblock eher noch die ernste Schweigsamkeit des Raums. — Erst ziemlich gleichmäßig durchsonnt und mit kubischer Mehrung arbeitend, gehört er jener dritten Phase an, wie sie seit den fünfziger Jahren Houckgeest und Vliet und bald darauf Vermeer vertraten. Dann aber tritt verstellende Anordnung und kubische Minderung hervor, womit, weit über die Bedeutung seiner Gattung gehend, Witte zum positivsten Vertreter jener vierten Raumdarstellung wird, die nach der hellen Raumeröffnung wieder schließt und dämpft, statt alles Vordrangs wieder einebnet. Die Ebene aber nun mit sattem Prunke reichster Form besetzt, zugleich mit seltsam nahe aneinander führenden, dennoch getrennten, nie aus bloßem Einheitston verstandenen Farben, die man in ein ihnen beinah entfremdetes Helldunkel bettet. Bereits an einem Bild wie dem des Haag von 1668 (Abb. 117) sieht man beinah die Umkehr der Vermeerschen Raumauffassung: Trotz offenen Objektes das Verhüllende, bei völliger Verdichtung der Raumstadien und gänzlichem Verlöschen der Verkürzungsseile nur noch die Vertikalen in der Fläche hangend. Gerade durch derartiges Ineinanderschieben wirkt der geheimnisvoll gewollte Raum de Wittes.

Vielleicht die größte Tat der holländischen Malerei war das Ergreifen freier LANDSCHAFT. Die vlämischen, südlichen Provinzen, hatten schon lange hier Beträchtliches geleistet. Das große Phänomen jedoch einer für ein Jahrhundert nun nicht wieder abgebrochenen, schier unerschöpflichen Abwandlung sollte allein in Holland sichtbar werden. Die Landschaft war hier nicht mehr Episode, sondern sogar die stetigste der Bildgattungen. Ihr breit ausgreifendes Gesamtdasein hebt alle holländische Kunst von Gleichzeitigem der Nachbarvölker ab, wo nirgends die entsprechende Erscheinung auftritt. Für Frankreich, wo zu gleicher Zeit, und zwar

 in römischer Verbindung, die große Schule eines Claude aufsteigt, erlebt die Landschaft

nie Durchdrungenheit mit eigenen nationalen Kräften, wie sie in Holland sich entfalteten, wo man den Heimatboden aufzugreifen und umzuformen nicht mehr müde wurde. Wie in den meisten Gebieten, dem Stilleben, dem Architektur- und Bauernstück hatten die vlämischen Provinzen sich früher und schneller durchentwickelt.

Holland fand zu Beginn des 17. Jahrhunderts schon ein Erbe vor. Die Lage war etwa als solche zu bezeichnen: das alte Landschaftspanorama Patinirs, welches in tausendfältiger Nebenordnung kleiner Teile aus Vogelschau und mit unendlicher Erstreckung ausgebreitet war, war seit Jahrhundertmitte weggedrängt durch Pieter Breugel, durch die in Vordergrund und Tiefenstoß weit zusammenfassendere Anordnung. In ihrer souveränen Sachklarheit und überragenden Erscheinung war diese Landschaftsform noch allem steigernden Barock abhold, somit gerade für ein holländisches Empfinden auch noch nach 1600 wirkungskräftig, zumal für die volkstümliche und die Kalendertradition. Nicht minder aber wirkte auf den Norden eine Abart, wie sie danach Jan Bruegel ausgebildet hatte, der die Errungenschaften Pieters mit der inzwischen aufgekommenen Rubensform verband, indem, obwohl ins Einzelne zurücksinkend, er alles Formenspiel durchschwellte und durch ein stetes Wogen binden wollte, dabei jedoch die Einzeloberflächen in buntem Wasserglanz erstrahlen ließ. Ein dritter Typus, teils gleichzeitig, teils schon zuvor entstehend, führte die anderen Tendenzen weiter, wie sie im alten Bruegel ebenfalls gewaltet hatten: das große einheitgebend Überspannende der Form. Der Kreis um Coninxloo ist es, der hier mit Hilfe fremder Mittel, der spät venezianischen Baumlandschaft, sowie in Analogie zum Großfigurenbild die große Waldlandschaft erschuf, die mächtig überdeckend steht, durch seitliche Massenballung den Raum dazwischen einheitlicher, möglichst als Ganzes zu erfassen sucht. Indem gerade hier der Führer Coninxloo als Emigrant nach Holland überging, war auch direktere Beziehung des südlichen Systems zur holländischen Landschaft da. Ein letzter vierter Typ war jene stille Kunst Elsheimers, wo ohne Anspannung des Einheitsstrebens von vornherein sich die Geländemassen fanden. Hier lag, wenn auch am wenigsten direkt, vielleicht die wichtigste Vorstufe des reifen holländischen Landschaftslebens vor.

Von all den Typen findet man — mindestens Elemente — in der nun aufblühenden holländischen Gattung. Eine bodenständige Grundlage war zwar im Lande schon vorhanden. Ein Stück jedoch, wie es in A. van de VENNES Sommerlandschaft *Abb. 118/119* (Abb. 118) vorliegt, ist nichts als Variante des Jan Bruegel. Bei reichem Auf und Nieder des Geländes will man noch ganz im alten Sinn der „Weltlandschaft" alles Erdenkliche versammeln, will Feld und Dorf, Wasser und Land, Tier und Mensch, Bau und Gefährt sich treffen lassen, wobei Unendlichkeit des Lebens noch haftet am Begriff der Zahl. Bunte Streifenteilung aller Tiefe, versprengte Austeilung von Licht und Schatten wirken in gleichem Sinne reich und zierend. Im Winterbild (Abb. 119), obwohl im gleichen Jahr entstanden, ist mehr von einfach holländischer Art zu spüren, indem bereits ein einheitlicheres Thema vorliegt, gleichmäßig straffe Fläche sich der Vielheit unterstellt. Noch schwellen die Bäume etwas vlämisch rundlich aus dem Boden, noch winden sie sich so, daß seitlich sie im Sinne Coninxloos den Freiraum wie in einer Röhre greifen. Doch wird gerade derart nun der Raum schon einheitlicher aufgefaßt, einfacher und mit weniger Überraschungen. Zu-

sammenfassender ist auch die Abstellung der „Gegenstände", indem die erste Menschenkette Vorderschicht, die weiteren Tiefenführung halten. Einfachere Färbung bringt der Winter mit sich. Luftton erwacht vorerst nur in der Ferne. Noch ist die klare Tiefenspannung Trumpf.

In gleicher Art, gleich zierlich frischer Griff ins Leben, das Eisbild Hendrick
Abb. 120 AVERCAMPS (Abb. 120). Jedoch gradweis zurückgebliebener, alles in munterer Nebenordnung nur. Zerstreut wie die vom Baum gefallenen Blätter rascheln die Menschen über die Fläche hin. Jeder zusammenfassende einheitliche Tiefenzug zerfällt. Lustig zersprengte Variante Pieter Bruegels. Dafür — und das weist immerhin in Zukunft — sieht man im Kampf von Tiefenflucht und Breitendehnung den Sieg der letzteren voraus. Sie stellt mit gradweis einheitsgrauerer Färbung sich auch in späteren Bildern dieses Malers ein.

Ein anderer Typus liegt in Cl. MOYAERT und in UITENBROECK vor Augen. Hier war der Lebenston Elsheimers auf derbes, holländisches Gepräge wirksam: statt der Dinge Vielheit und bewegter Auseinanderfaltung deren Zusammenschluß zu ruhiger Einheit, vorerst nach Masse und Verteilung. Nicht die behende Zuspitzung der Farbkontraste, sondern ein sachliches und (grünlich) stumpferes Kolorit. Entsprechend nun natürlicherer Augenpunkt. Und statt der Tiefenflucht ins Ferne, die Landschaft vordergrundgemäß, uns nah gehalten. Zuvörderst aber Nähe aller Anschauung, wobei das nüchtern Wirkliche dem phantasievoll Möglichen vorausgehen soll. Dabei wird klar, wie reizvoll Form und Inhalt sich zu Zeiten widersprechen können: Waren die heimatlichen Städtebilder Averkamps und Vennes meist noch ins phantasievoll Zierliche erhoben, so sind die „hohen" Stoffe eines Moyaert, Uitenbroeck, die meist Antike oder Bibel gaben, unten im bieder Nüchternen gehalten. Hierbei verschlägt es nicht an nationaler Wirkungskraft, daß diese Haltung sich an Südlichem entzündet (wo schon für das Figurenbild Ernüchterung durch einen Caravaggio eingetreten war).

Entsprechendes Gelände mit verwandten Mitteln, doch ohne südliche Besetzung,
Abb. 121 mit heimatlichen Bauten und Menschen wieder, gab nun E. van de VELDE, damit zum eigentlichen Schöpfer ruhend einfacher holländischer Heimatlandschaft werdend, im Gegensatz zum älteren Heimattyp der Venne, Averkamp. Die zwanziger Jahre sind hier die geschichtlich wichtigsten. In neuem Sinn gesammelt, weniger eigenwillig treten jetzt Baum und Mensch und Haus ins Ganze einer nüchternen Beschauung, beinah affektfrei sachlich aller Aufweis. Das geistvoll Ausgreifende macht einem stumpferen Beieinander Platz, die Divergenz normalerer Ausrichtung. Die eigenwillige Aktion der Einzelform, die diese isolierend auseinandertrieb, ist oft zur Ruhe parallelisiert, doch sind vorerst, wie etwa die Korallenwipfel zeigen (Abb. 121), die Teile nicht der Atmosphäre eingebunden, wenn auch ein wenig Schattenleben waltet. Noch schließt ein fester Uferstrich von hinten ab, wo nachher Dunst die Szene endet. Aber man ahnt in dem System, daß man nach Ausschaltung der Linienperspektive durch Luftverschleierung verkürzen wird. Die frühbarocke Tiefungsform wird einer gänzlich neuen weichen. Indem der Horizont sich senkt, eröffnet sich das Feld des Himmels und wie sich Flüssiges und Festes nähern wollen, rücken nun auch die Farben aneinander zu Braungrau, abgedämpftem Grün. Die bunte Streifenteilung fester Pläne schwindet fast. Bei völlig klar gehaltenem Grund
 rückt auch das Vorn und Hinten aneinander, trifft sich im Sinne eines großen

Mittelgrunds, und wie die eigentliche Tiefenspannung fällt, herrscht nun die Breitendehnung wirklich, wobei die Wagerechten sprechend werden. Obwohl auch unser Beispiel einen Wasserlauf nach hinten zeigt, so ist doch alles aufgeboten, um den Verlauf in einen seitlichen umzulegen. E. van de Velde zog im ganzen selber noch gewisse Folgerung, ist aber doch nur Übergang geblieben zum Landschaftstyp, wie ihn vor allem Goyen, Seghers darstellen.

War aus der Vordergrunderöffnung das Land schon in den Mittelgrund zurückgetreten, so bildet sich nunmehr ein „Fernbild" aus, wenn man ein durch Helldunkel- und Verdunstungssteigerung allein optisch Gefaßtes derart nennen darf. Um nun den warmen Strom des Schattens zu verstehen, muß man sich deutlich halten, daß hier vor allem die dreißiger Jahre schöpferisch sind, die Zeit, in der im Süden Brouwer die Landschaft auf entsprechende Entwicklungsstufe führt. Im Norden arbeitet parallel die Dreiheit Seghers-Goyen-Rembrandt von vielen Seiten an dem neuen Landschaftsthema. Seghers war 1589, Goyen 1596, Rembrandt 1606 geboren, was sich durchaus in ihrem Bildbegriff bemerkbar macht, indem bei völlig anderer Gestalt zuerst die alte vlämische, dann die alte holländische, schließlich die neue Rubens-Landschaft unterirdisch weiterwirkt. Vor allem aber individuell ist ihre Sonderung begründet. Hier wären Bilder der dreißiger Jahre des Jahrhunderts zu vergleichen, womit ein zeitlicher Querschnitt durch diese ganze Landschaftsmalerei gelegt würde. Es würde sich ergeben, daß atmosphärische Erscheinungen, die nun den höchsten Bildsinn ausmachen, beim jungen Rembrandt am erregendsten auftreten (Braunschweiger Landschaft), alles Gelände jäh zerreißend und wild durch alle Wipfel treibend. Von solcher Spannung trug weder Seghers noch Goyen in sich. Seghers zeigt das Gelände nur durchweht, wahrhaft bewegt ist nur das Einzelne, oder vielmehr bewegt *gewesen*; denn disparat, ermüdet liegt die kleine Form auf ödem, weithin schattenden Geländestreifen. Bei Goyen, dem am langsamsten Gereiften, erscheint mehr Fluß im Sinne Rembrandts, doch ohne dessen wirkliche Dynamik, träger und alles satter in sich ruhend, und weniger als bei Seghers Scheidung von langen, tragenden Bezügen und kleineren getragenen. An jedes andere Empfinden saugt sich ein anderes Stoffgefühl: Goyen nimmt alles mehr als fließend Feuchtes, Seghers als bröckelnd Trockenes, Rembrandt als glühend Brennendes.

Für SEGHERS mag die Stadt Rhenen Beispiel sein (Abb. 122). Der Himmel, das völlig Untastbare nimmt jetzt beinah das ganze Bild in Anspruch. Alles wie verhangen in magisch malerischer Schwebe. Himmel und Erde sinken ein in stillen Schimmer seltsam zäher, blaugrüner Mischtöne, die uralt, wie verwittert scheinen. Der Dinge Einzelleben ist erloschen. Griffen bei Velde die Bäume noch plastisch offen in den Himmel, so bückt, verhüllt sich alles jetzt unter dem Weben jenes geisternden „Tones". Die trübe Öde holländisch grenzenloser Ebene hat ihren ersten klassischen Ausdruck gefunden. Vorläufig ganz mit Mitteln angenäherten zwischenstufigen Farbgespinstes, wie es in langgezogenen, helleren und dunklen Strähnen übers Bild hinkriecht. Durch alle Stadien der Entwicklung klingt unterirdisch, wenn auch kaum hörbar, wundersam die lokale Farbigkeit, als wäre sie nur überdeckt von einer Schicht rauchigen Dunkels. Bezeichnend ist, daß Seghers seine Graphik farbig hielt, was man bei Goyen und bei Rembrandt nicht mehr findet, da hier erst alle Grade von Hell und Dunkel aus einem einzigen Prinzip hervorgegangen scheinen. Die Zwischen-

Abb. 122/123

stellung Seghers' bleibt auch darin bestehen, daß bei aller Einheit der Substanz der Fluß der Farbe doch noch dinglich gebunden ist, so daß sie sich oft löst als Dunst, oft aber gleich daneben haften soll, somit Baumgruppe oder Mühle silhouettierend, also mit einer freien malerischen eine dinglich zeichnende Funktion ganz wundersam verwebt. Das Dämmer ist noch nicht das ruhig in sich Lösende. Etwas Verhallendes, beinah gespenstisch Einsames liegt auf den Bildern. Es hängt sowohl an der bizarren Einzelform moosbärtiger Spindelbäume, dunkelbrüchigen Geklüftes, als auch am unvermerkt gehemmten Licht- und Schattenrhythmus, der zwitterhafter, rätselvoller ist als sonst, wo nirgends derart lange Schatten fallen von Dingen außerhalb des Bildes. So ergab sich auch im Formenwesen die Stellung dieses sechzehn Jahr vor Rembrandt schon geborenen Meisters. Waren die realistische Niederlegung des Horizontes, der bindende Einheitston, die webende Stille vorwärtsführende Kräfte, so bindet seltsam sich damit ein Rest von älterem Formgefühl der Momper, Savery, welche die vielteilig phantastische Unendlichkeitslandschaft fortführten, (wie sie in allgemeinster Linie von Patinir zum Donaustil und über jene Vlamen zu Seghers' und zu Everdingen läuft). Wohl mag ein Seghers, wie schon mancher dieser Reihe, die Alpen oder anderes Bergland selbst gesehen haben. Mehr aber ist wie stets aus jener in sich rollenden, hin über die Naturgegebenheiten führenden Bildüberlieferung abzuleiten, als von unten her aus derjenigen Erdform zu verstehen, auf die man jedesmal gestellt war. Wird ja aus dieser doch nur aufgegriffen, was das geschichtlich von weither bedingte Bildgefüge jeweils sucht. Der klarste Ausdruck dieser fruchtbaren Zwischenstellung Seghers' ist, daß Bilder seiner Hand sowohl dem altertümlicheren Momper als auch schon Rembrandt selber zugeschrieben worden sind (Abb. 123).

Seghers' Entwicklung als solche zeigt den Drang, wie er fast überall aus dem ersten ins zweite Drittel des Jahrhunderts weist. Die frühen Bilder scheinen die zu sein, wo wie im Landschaftssinn E. van de Veldes die Teile zwar gesammelt und belichtet stehen, ihre lokalen stumpfen Farben aber noch nicht aufgeben, bis sie sodann zerrissen, krustig, körnig werden, schließlich in zähem Fluß zergangen sind, wobei bräunliche Untermalung durchzuschimmern pflegt. Sodann scheint diese Art, zu vag befunden, klarerer Raumergründung Platz zu machen, gleichmäßigerem Lichteinfall, weniger verschleifter Gliederung und reinerer Farbe (was alles auf dem Bild der Sammlung James Simon abzulesen ist).

Abb. 124–129 Anders wurde das bei JAN van GOYEN, der tiefer ins Jahrhundert reichend derartiger Mittelstellung ganz entwuchs, letzten Rest lokaler Farbe wegschwemmt und graubraunen, atmosphärischen Einheitston über die Dinge fluten läßt. Auch sonst war Goyen ohne Verbindung mit jener älteren vlämischen Landschaftsform, vielmehr von Anfang an dem nüchternen, holländisch nationalen Heimatbild ergeben, wie es E. van de Velde ausgebildet hatte. Hier hatte er als junger Mensch gearbeitet und seine Frühbilder zeigen sichtlich des Lehrers Prägung. Wie dieser ist er auf das Naheliegende, das Volkstreiben der Umgebung eingestellt. Nicht die Verlassenheit phantastischer Gelände, wie sie auf anderen Sternen liegen könnten, nicht dieser urweltliche Ton des Seghers. Alles in Zeit und Raum lokalisiert, bewohnte und in Dünenwellen eingeschmiegte Bauernhütten, Fähren, auf denen man Gewässer überquert, alles, wie man es täglich sehen konnte. Auch die bei Seghers

manchmal noch gebrauchte, fassende Vordergrundkulisse fällt, man tritt direkter in die Landschaft ein, die meist nur noch ein Schattenstreifen einleitet. Mit dieser hiesigeren Haltung blieb Goyen aber keineswegs bei van de Veldes Trockenheit, die Einzeldinge abzustellen. Nach einer kurzen Einleitung mit bunt zerteilender Figurenvielfalt sieht Goyen nur Zusammenhang und Einheit der Erscheinungen. Das Bild von 1629 (Abb. 124) steht sozusagen an der Grenze. Das Einheitsstreben regt sich (wie beim jungen Rembrandt) zuerst in dinglicher Beziehung. Des Lehrers festgelegte Geraden werden nicht mehr zugelassen und selbst die Architektur gerät in sanftes Drängen: die Giebellinien sind dem Baumwuchs angeglichen, wie er in Drehschwellung aus dem Boden wuchert, der Boden selbst scheint sich zu lockern und treibt der Auflösung entgegen. Im Grundriß gleichsam findet, wie im Dünenbilde gleichen Jahres (Abb. 125), dieselbe Stilisierung Ausdruck in der Wagenspur. Dies Gegenstück von 1629 zeigt nur von anderer Seite die fast noch vlämisch wellende Bewegung, in welcher sich die Massen treffen, bevor sie sich durch Licht verbinden. Hier wie dort versinken aber schon die wenigen Menschen, und für die Dinge wird die unterschiedliche Substanz zu einer durchgehend mittleren Qualität vereint. Dasselbe für die Farbe: ist hier das ausgeblichene Grün von Dünenwelt und Baum, das Grau des Sandes und das Gelb des Sonnenstrahls gewollt, so tritt bezeichnend jedes dieser Elemente in Mischung mit allen anderen auf, so daß jegliche Stelle als Stufe eines einheitlichen Gelbgraugrüns erscheint. Hier steht man dicht vorm Hauptstadium des Großprozesses malerischer Einschmelzung der Landschaft. Es arbeitet fortan mit einseitiger Farbendämpfung und trägt noch nicht die Reaktion in sich, wie sie die zweite Hälfte des Jahrhunderts immer mehr entwickelt. Andrerseits wirken wieder ältere Formeln nach. So lebt die Zerlegung in Tiefenzonen fort, indem nun große Schattenlagen trennen. Derart sind bereits beide Bilder von 1629 in je zwei Schatten- und Lichtfelder abgestuft. Solche Stufung war der älteren gegenüber aber soweit einheitsvoller, als sie in Grade nur von Hell und Dunkel, nicht mehr in braun-grün-blaue Farbenfolge auseinanderlegte, weil jetzt nur noch das gemeinsame Medium des Lichts als stufend vorgestellt wurde. Noch aber hatte sich nicht ganz das volle Sein der Atmosphäre frei gemacht. Erst in den dreißiger und vierziger Jahren des Jahrhunderts sollte Goyen hier die erstrebte Freiheit finden. Mit ihr löst sich die vorläufige Massenballung, um neu die Einzelteile auszusenden, die sich allein im Dunste treffen. So ist es denn kein Zufall, wenn er von nun an Wasserbilder liebt, wo sich die Fracht vom Himmel hebt und alles in der Atmosphäre badet. Zugleich tritt auf die ruhelos wuchernde, die ruhevoll *stehende* Form in Kraft. (Nicht Windungen etwa vom Ufer oder Kielwasser) Aus einer eigentlichen Mittelgrundlandschaft wird die der flüssigeren Ferne. Die Flußlandschaft von 1640 ist bezeichnend (Abb. 126). Die Schattenstreifen fließen leichter ineinander, da der Dunst jetzt feiner spielt. Die Farbe wird dünner hingetuscht und die Untermalung läßt man durchschimmern. Fähre mit Uferschatten, lichter Streif dahinter, übers ganze Bild hinziehend, der Horizont, alles verläuft jetzt seitlich unbegrenzt und bringt ganz ungewollt den Atem aus der Ferne. (Wogegen Bilder wie dasjenige von 1629 noch immer Reste festgelegten Tiefenzuges zeigten.)

Die Kunst des reifen Goyen hätte sich in Schaum und Dunst verloren, wär nicht ins Fließende verschiedene Dichtigkeit gekommen, vor allem Licht und Schatten

in wieder kräftigeren Kontrast getreten, der sich im Lauf der vierziger Jahre immer mehr einstellt. Die Eislandschaft Berlins (Abb. 127), die später als das vorige Bild entstanden ist, ist leicht und durchsichtig nicht nur des Eises wegen. Der Vorderstreif ist noch einmal natürlicher gelöst. Aber die Körper stehen als kleine Schattenblöcke. Die Spätentwicklung Goyens greift hier wieder kräftiger im Raume aus, beim Eisbild im Boden, bei der Ansicht Dordrechts (Abb. 128) im Himmel. Fühlbare Kräftigung auch in der Farbe. So steht hier hinter schwärzlich festem Vorderstreif das goldblond fließende Gewässer, aus dem sich graugrün die Architektur erhebt, der Himmel blaßblau, träger silbergrauer Wolken voll, in einem Flächen- und Gewichtsverhältnis, wie es weder der frühere Goyen, noch die sonstige Malerei so frei entwickelt hatte. Die Welt da unten nur noch schmale Zone, durchscheinend leicht und gleichsam schwimmend, der Himmel breit in plastisch überragender Gewalt. Umkehr der Alltagsvorstellung von großem Tiefsinn.

Daß auch die graue regentrübe Malerei des Feierlichen fähig war, zeigen vor allem die Ansichten Nymwegens. Das Berliner Exemplar von 1649 (Abb. 129) erbringt erhöhte Stetigkeit der Fläche, wobei sich Wasser, beide Ufer, Himmel noch einmal klarer auseinanderlegen. Es ist nunmehr die Zeit von Rembrandts Mühle. Der Stadt sind viele Vertikalen zugesichert, um über Kanten alles Flüssige zu leiten und dabei bleibt, indem nicht etwa auch ihr Uferstrich geschärft ist, ein Schweben auch im Ganzen fühlbar, so daß die alterstrübe Stadt samt ihrem Berg auf feuchter Tiefe wie zu schwimmen scheint. In einem Amsterdamer Bild ist diese Stadt noch einmal reiner aufgeklärt. — Waren zu Anfang der Entwicklung Gestalt, Stoff, Licht und Schatten einander geradezu verfilzt, so schwebt zum Schluß — das „Haarlemer Meer" von 1656 zeigt das — Schweres auf Leichtem, Spiegelndes auf Rauherem, malerisch Fließendes auf plastisch Wölbendem, dunkel Silhouettiertes auf Hellgelöstem, gedehnter vor gekürztem Raume. Damit war zarte Durchklärung erreicht, ohne daß der umfassende, durchwehende Einheitston verlassen worden wäre.

Abb. 130/131 Neben Goyen steht SALOMON RUISDAEL, der Onkel Jacob Ruisdaels. Salomon verbindet diese beiden Künstler miteinander, also die monochrome, flache Dünen- und Kanallandschaft mit einer kommenden farbig aufragenden Baumlandschaft. Die Anfänge des Meisters sind Goyen ganz verwandt, auch mag dessen Genosse P. Molyn eingewirkt haben. Bald aber wird das Streben fühlbar, die Dinge nicht so sehr in sich versunken, als vielmehr ausgebreitet aufzuweisen. Die Berliner Landschaft von 1631 muß man mit Goyens Düne von 1629 vergleichen (Abb. 125 u. 130). Das gleiche Thema eines quer ins Bild hineingeführten Weges mit ein paar schräg gereihten Hütten und absinkender Silhouette nach links hinten. Auch Ruisdael zeigt hier noch Zusammenballung; aber die Bäume greifen doch schon reicher aus, die Architektur steht etwas freier, wie auch die Farbe wieder offener ist. Die weite etwas leer gezogene Horizontale beginnt als planer dünner Untergrund für alle weitere Form sich abzuheben, wobei dann eine Kleinigkeit wie jener klare Streifen Meer ausrichtend, präzisierend wirkt. Ein Ton, der etwas sonntäglicher, öffentlicher scheinen möchte. Was Salomon beabsichtigt, ist hier als feste Knospe erst und noch in allgemeiner Hülle damaliger Landschaftsform zu sehen. Zur losen Blüte auseinanderfaltend liegt es in Bildern vor wie dem aus Budapest von 1649 (Abb. 131).

 Ein dünner Bodenstreif seitlich dahingezogen, auf dem das Haus nun zierlich steigen

soll und frei die Bäume in den Himmel greifen. Sie sind der eigentliche Bildinhalt geworden und breiten sich in schwachem Filigran. Die monochrom intime, pantheistische Tonlandschaft schwindet zugunsten einer pathetisch dualistischen Kontrastlandschaft. Erst Jakob Ruisdael sollte hier Erfüllung bringen.

Auch AERT VAN DER NEER stellt eine Zwischenstufe der beiden großen Typen dar. Die außerordentliche Bedeutung des einstens über-, heute aber unterschätzten Mannes beruht inhaltlich darauf, daß er die allgemein gewonnene Kultur des Einheitstones, der sich als dunkler nur ermöglicht hatte, genialen Griffs auf das gegebenste Objekt, den Abend und die Nacht anwandte, wo grade jenes Dunkel positiv erschien. Er bringt das Nachtstück, das mit Elsheimer bedeutende Entwicklung nahm, zu zauberhaftester Entfaltung. Formal ist seine Stellung die, daß er bei einem Minimum von Farbausschlag, bei stärkster Kompression auf Einheitston schwarzbrauner Nacht ein Maximum von Klargestalt und Lichterguß gegeben hat. So malt er einesteils spezifisch, andernteils tritt er wie ein Zeichner auf, welche Durchstellung gegensätzlicher Faktur ihm gerade heute wieder Wirkung sichern wird. Geschichtlich steht er dementsprechend vielspältig: im Sinne ältester Methode führt er die Flucht mit Tiefenseilen und steckt den Raum mit Scharfakzenten ab. Andererseits gibt er Einheitston und Luftverkürzung, völlig im Sinne mittlerer Periode. Drittens entfaltet er gemäß dem damals neuesten Verfahren geschmeidig gliederndes Baumwerk, Glanz aus dem Hintergrund und etwas Sentiment. — Sehr ferne ist sein Dämmer dem des Goyen. Es mischt sich nicht mehr mit den Gegenständen und diese sinken dadurch nicht mehr ein. Auch ist die Tagzeit selber nicht mehr unbestimmt. Wasser- und Eisflächen stehen groß, kristallen klar mitten im Dampf des braunen Nebels. In diesem Sinne treten auch, ohne zusammenzufallen, die farbigen Temperaturen aneinander: der kühle Glanz zu warmem Braun. Hatte van der Neer nun einerseits das Licht verselbständigt, das in vernehmlichem und doch sublimstem Schimmer wallt, so hält er ihm, auch hier verstärkend, peinlich geschnittene Silhouetten vor, wobei geschärften Geistes nun die Spannungen und Lösungen im Bilde neu bewertet werden. Das Licht ist nicht mehr immanent, zerstreut, sondern kommt, was bei Mondlicht ohne weiteres sich ergab, aus einheitlichem Quell vom Horizont. Verwandt ist hier die Tageszeitenlandschaft italienisierenden Gepräges, von der danach zu reden ist. *Abb. 132/133*

Seine Entwicklung mag mit zwei Werken angedeutet sein (Abb. 132—133). Neer scheint von Bildern Robert Camphuisens auszugehen, erinnert in seinen Anfängen auch an E. van de Velde. Zu Ende der fünfziger und sechziger Jahre ist er auf seiner Höhe. Spätere Bilder wirken schwerer und zusammengestellter. Von unseren beiden Landschaften ist die Amsterdamer mit ihrer gewundenen Wagenspur, der Tiefenstaffelung der Häuser, dem etwas hohen Horizont die frühere, das andere, klarere und neu in rechten Winkeln ausgespannte Werk die spätere Erscheinung.

Bei Salomon Ruisdael zeigte die Neuordnung sich mehr im Gegenstand, bei Neer mehr in der Lichtführung. Es ist jetzt der gesamten Wandlung der Landschaft zu gedenken, die sich seit Anfang der vierziger Jahre vollzog und unter deren erster Wirkung auch diese Meister schon gestanden haben. War zu Anfang des Jahrhunderts die alte plastische Landschaft entscheidend, so hatte die Tonland-

schaft vor allem in den dreißiger Jahren Führung. Schon in den vierziger Jahren wird jener dritte Typ bestimmend, wie er durch CLAUDE LORRAIN geschaffen war. Claude wirkte, seinerseits durch Elsheimer erregt, in seiner klassischen Gestaltung auf den Norden, für den vor allem Both und Berchem die Verkünder waren. Freilich erreichten diese mittleren Köpfe nicht des Romanen zarte Größe, bei dem auf weitgespannter Ebene die Vertikalform feierlich gen Himmel steht. Doch wirkte in der gröberen Gemeinsamkeit, die wir als Stil bezeichnen, zugleich in holländischer Angleichung das neue Formengut vernehmlich. Claude brachte eine jener schöpferischen Neuformungen, wie sie jeweils verbindlich werden, weit über nationale Schranken hin. Antikes Grundgefühl, nicht in dem überkommenen Figuralproblem wie sonst im damaligen Klassizismus Frankreichs, sondern in freier Weite neuer lichtdurchströmter Landschaft durchzusetzen, das war hier die geschichtliche Tat. Festliche, klare Gliederung mußte dem Norden hoch willkommen sein, nachdem sich entgegengesetzte Triebe ausgewirkt hatten. An Wirklichkeitsgehalt war ja bereits Beträchtliches geleistet und Goyens Kreis war voll der heimatlichen Nähe. Nun auch einmal ins südlich Ferne abzubiegen, entsprang nicht nur der Autorität des Südens, sondern geheimem Reaktionsgefühl. Macht dieses sich besonders für die vierziger Jahre fühlbar, so zieht auch längs durch das Jahrhundert hin eine wenn auch beschränkte Richtung solcher Art. Heldenhafte Baumgruppen werden jetzt hochgezogen, ausgebreitet und etwas selbstherrlich hingestellt. Das Gefühl für die unendliche Monotonie der Dünenheimat ist einem Drang nach Repräsentation und dem Entlegenen gewichen. Gebirgsstürze, Pässe, Wasserfälle oder majestätische Fernen Italiens treten als Landschaftsgegenstand auf. Die Dinge sind nicht mehr Brüder, einige unterstellen sich anderen, die sich aristokratisch herausheben. Monumente von Felsen und Baumgruppen stehen prunkend im Bild und entfalten sich in feingliedriger Zeichnung. Ein neues Wollen faßt den Boden jetzt als Bühne, auf der die eigentlichen Formen ruhn. Damit entsteht jene gemessenere, ausgerichtetere Struktur der Landschaft, entgegen dem uferlosen Wellenschlag etwa der Bilder Goyens. Die früher ins Grenzenlose ausgestreuten Dinge werden nach vorn geführt und neu zu einem Vorder-, höchstens Mittelgrund gesammelt. Wo weite Raumerstreckung steht, wird sie durch Wiederkehr von gleichen Architekturen oder anderen Maßstäben gestaffelt. Die Formkontraste des Gelagerten und Steigenden erscheinen wieder, verwischen wenig ihre rechtwinklige Begegnung. Baumgruppen am Seespiegel, Berganstieg über Ebenen gelten als die Wirklichkeit, die Ausdruck in sich trägt. Sicher hatten diese fernen Süd- und fernen Nordlandschaften auch einen geographischen Vorstellungswert (romantische Bildungswerte sind vor den Ruinen Italiens im Spiel), sie galten den Malern vor allem aber als formengroß im Sinne Claudes. Nicht nur durch den Boden als Bühnenebene geschah eine Heraushebung der Teile, auch eine Scheidung von vorn und hinten wirkte mit. Klar gehaltene Schimmerfernen als sogenannte Abend- und Morgenblicke setzten helle, blanke Folie hinter den abzuhebenden Mittelgrund. Ein leise klassizistisches Trennungsstreben zeigt sich überhaupt, indem man ganz bewußt jetzt kalte Flächen an warme führt, Blankes an Stumpferes, Vielteiliges an Einfaches, wie es Claude mit seinen Wipfeln tat, die um die Geradlinigkeit seiner Architekturen fließen. So kommt (zielt man auf Ruisdael und

Gefährten) Both und Berchem, den Nachfolgern Claudes, nochmal eine Bedeutung zu, die man entfernt vergleichen kann mit der, welche die vlämischen Manieristen für Rubens hatten oder die Caravaggioschüler für Frans Hals und Rembrandt. Während jene Überbringer, selbst der bedeutsame Hackaert, immer einen südlichen Klang behielten, gingen, unmerklich auch von dieser neuen Landschaftsform getragen, Everdingen, Ruisdael, Hobbema in den fünfziger und sechziger Jahren voll ins Heimatliche über. So war von neuem innerhalb der europäischen Malerei dieses Jahrhunderts, die ja als Einheit zu begreifen ist, südliches Formengut ergriffen worden, zunächst jeweils als Störung heimischer Instinkte, dann aber in machtvoller, nationaler Assimilation. Der Unterschied des Formenwesens wird aber auch in anderen Gattungen spürbar: der Innenraum de Hoochs, des Berchemschülers, — ein völlig anderer als der Ostades.

Was BOTH (Abb. 134) als Individuum anlangt, so kommt er aus dem katholi- *Abb. 134*
schen Utrecht, welches mit Rom in ganz besonderem Zusammenhang verblieb, kehrt kurz nach 1640 aus Italien heim, voll von der neuen südlichen Landschaft. Was ihn von seinem Vorbild scheidet, ist der holländische Einheitston, den er als rötlich blonden oder bräunlichen Akkord noch kaum verlassen kann. So wirkt er weichlicher als Claude, indem die kühlen Grüns und die architektonischen Gruppierungen ihm fehlen. Im übrigen sind Bäume, Tiere, Menschen bewegter eingesetzt und letztere gern durch weiß-rot-gelbe Tracht betont, öfters von seinem Bruder ausgeführt.

Da Both schon 1652 starb, steht BERCHEM (Abb. 135) mit einer doppelten Lebens- *Abb. 135*
dauer reicher vor uns. Frühwerke zeigen Zusammenhang mit Cl. Moeyaert. Vorm Jahre 1642, als er in die Haarlemer Zunft eintritt, muß auch er in Italien gewesen sein. Menschen, besonders aber Tiere, sondert er noch mal lebhafter heraus, so daß die Landschaft oft allein romantisches Milieu für Herden, Überfälle wird. Bewegliche Formeln hat er stets, die er verändert, kombiniert, doch ohne tieferen Naturgehalt. Dennoch ist gute Einzelwahrnehmung der neuen Werte zu verspüren: das offene Blau des reinen Himmels, der morgenkühle Glanz des Tages. Von Both trennt er sich individuell wie zeitlich durch kühlere, buntere, spiegelndere Färbung, ein keckeres Kolorit, mit dem er realistische Szenen in die hohe Landschaft wirft, in einer Art, die schon die leichthin dekorierende Bewegung des kommenden Jahrhunderts ahnen läßt. Dujardin, der mit ähnlich klarer Farbe, mit Potter-Einfluß untermischt, die Bahn des Berchem weiterführt, entscheidet sich dann ganz für die Staffage, kürzt folgerichtig nun die Landschaft um so viel, daß man ihn eigentlich dem Tierbild zuweisen kann.

Das realistische Element fremdländisch bewegten Volksgetriebes in freier Landschaft, das öfters mit der Lust des Abenteuers vorgetragen war, wie es vor allem in der Schule Berchems, von hier aus aber auch im heimatlichen Kreise etwa Wouwermans nachwirkt, hatte seine Hauptvoraussetzung vor allem in der dunklen Person P. de Laers gehabt, dessen ungeklärte Hauptepoche zurück ins erste Drittel des Jahrhunderts weist. Dem wiederum stand teils zuvor, teils gleichzeitig im Süden die seltsam holländisch anmutende, eröffnende Gestalt des Venetianers Feti gegenüber mit seiner derben Technik und den vorausweisenden Genre-Bildern. Indem Laer nun als zugewanderter Holländer das Treiben römischer Märkte und

manches öffentlichen Mummenschanzes aufgriff, machte er das südlich färbende Abenteurerbild im Norden heimisch. Dabei gehört gelegentlicher Ausbruch von Bewegung, wie in der Casseler „Schlägerei", zum Elementarsten des Jahrhunderts. Meist aber zeigt das Werk des Laer, der früheren Zeit entsprechend, gedrungene Ruhe. Er steht etwa zu einem Berchem, wie in der vlämischen Volksbeobachtung etwa ein Brouwer zu Teniers, das zuerst animalisch breite, stumpfe Leben wird später ins Gefällige verzierlicht.

Nicht mit Erzählertum, Vielfältigkeit von Lebewesen überlastet wie die Richtung
Abb. 136 Laer-Berchem, erscheint die Landschaft des JAN HACKAERT, eines weiteren Italienfahrers, der erst nach Jahrhundertmitte arbeitet. Wenn er überhaupt einmal Staffage gibt, so bleibt er durch deren bescheideneres Größen- und Farbverhältnis reiner Landschafter, nicht das Geschehnis im Gelände bietend, sondern das Schweigen des Geländes über jeglichem Geschehen. In seiner stilleren Art, dazu der gelblich-bräunlichen und warmen Einheitsfarbe, führt er die Technik eher eines Both zum breiten Abschluß, steigert und dämpft zugleich das süße, lösende Sonnenspiel, die ganze elegantere Malerei, die wieder schon ins folgende Jahrhundert weist, indem sie Ernst mit Charme verbinden will. Dabei ist seine Form von größerem Zug, so daß er Claude am nächsten kommt. Wie in der „Eschenallee" (Abb. 136) besonnter Weg in einer einzigen großen Kurve geschmeidig flach durchs Bild hinstreicht und von der zart gefestigten Horizontale schattenbehängte Eschen schlank emporgehen, die vorderen schwank in die Bildmitte genommen, der Höhe nach sie ganz durchmessend, das alles war von eigener Reizverteilung. Weit hat sich hier die Heimatlandschaft von der Goyens abgestellt. Nicht mehr die niedergehaltene Kreatur der grauen Bauernerde. Jetzt streut aus kultiviertem Parktor zierliche Jagdgesellschaft sich ins sonntägliche Land. Auch das Format wird hier bewußter und genossener: Wo alles Ragen ist, ist klares Höhenmaß gegeben, während man für die Ebene des „Trasimenischen Sees" (in Amsterdam) das vollste Breitformat gewährt, Gegensätze, wie sie auch Both und Berchem nicht so folgerichtig auseinanderlegten. Die Horizontalen sind auf letzterer Malerei in einer einfach großen Wiederholung durchgehalten, wie man das so gebietend nirgends wieder fand. Auch im einheitlichen Sonnenäther ist hier hochfeierliche Ausbreitung gewollt. Gedehntere Formate, puderzart zerstreutes Licht und höchst grazile Flächengliederung deuten überall auf jene internationale Landschaft kommenden Jahrhunderts.

Abb. 138 Ist Hackaerts Landschaft Fortsetzung der Linie Both, so steht JAN ASSELYN in seiner spiegelnd härteren Materie eher bei Berchem, zugleich ist er von vlämischer Großlandschaft bedingt, während der kühlgrüne Farbakkord, die derbere Baum- und Bodenklüftung andrerseits schon auf Jakob Ruisdael weisen. Wenn der beträchtliche J. Asselyn, obgleich schon um Jahrhundertmitte tot, erst hier Erwähnung findet, so ist es, um an ihm zum Tierstück umzuleiten. Er bietet es (Abb. 138) vereinzelt nur und noch in vlämischer Gestaltung als „Figur", zugleich in dem barocken Maximum allseitig ausgreifender Bewegung. Doch ist hier andrerseits das Tierporträt in jener Präzision und Großform da, wie sie, auch um Jahrhundertmitte noch, der Stier des Potter zeigen sollte.

Im Ganzen aber hat sich auf holländischem Boden das TIERBILD nicht als vlämisches Figurenstück, sondern in innigem Zusammenhang mit nationaler Landschaft ausgebildet. Wouwerman, Potter, Velde, Cuyp sind Hauptvertreter. Es handelt sich meist um das Kabinettbild mit Mittelgrund und Ferne. Die Landschaft bleibt der allumfassende Begriff. Durch diese Bindung und den früh entwickelten Genuß des Lichtes und der freien Weite geht so das Tierleben ganz ein in den natürlichen Zusammenhang mit Scholle, Mensch und Luft. In stiller Handlung wird das Tier gefaßt, gemäß dem stattgefundenen Übergang der Menschendarstellung ins „Genre" innerhalb des Raums. Das Treiben auf dem Lande (dasjenige der Stadt ist nur im ersten Keime da) wird uns in derart breitem Umfang überliefert, mit so allgegenwärtiger Beobachtung, daß dieses menschlich-künstlerische Schauspiel weder in den benachbarten Jahrhunderten noch in den Nachbarländern seinesgleichen hat. Wieder erhellt die menschliche Funktion der holländischen Malerei: das ganz Alltägliche, nicht Steigernde, das Übersehene liebend zu ergreifen, der Welt als ein Kunstfähiges zu zeigen, somit wie nie mehr eine Zeit die Sphäre menschlichen Wohlgefühls verbreiternd. Die Gruppe dieser Tierlandschafter einigt ferner (höchstens mit einigen Ausnahmen des A. Cuyp), daß keine oder wenig Kreuzung mit der Richtung Goyen-Rembrandt stattfindet, d. h. eine eher helle Farbigkeit erhalten bleibt. Sonst aber biegen innerhalb der Gattung die Individualitäten wieder kräftig auseinander, jede zu einer andren Lösung des gemeinsamen Problems. Gibt Wouwerman das rasch Bewegte, Handlungsreiche mit Pointe, so scheiden sich die anderen dadurch, daß sie aufs bloße Existenzbild sich zurückziehen, aber damit ein breiteres Leben auswirken. Potter übernimmt hierin die körperliche Seite, die unausweichliche Leibhaftigkeit und männliche Stärke des Sinneneindrucks. Velde, von Potter kommend, geht in weiblich anmutige Verfassung über, harmonisiert ins zart Sonntägliche. Cuyp versucht des öfteren den Schritt ins still Großartige zu tun.

WOUWERMAN, um bei diesem zu verbleiben, pflegt wie kein anderer das Abenteuerbild, wie es P. de Laer gestaltet hatte, freilich im Sinne jener Fortentwicklung zu reicherer Bewegung, malerischer Auflösung und Zerstreuung in die Landschaft. Dabei spezialisiert sich Wouwerman gerne auf Überfälle, Soldateska, Rast von Reitertrupps und Jagdgetriebe. All das ist teils in holländisches Gelände, teils aber auch in fremdes ausgeschüttet, dessen Terrassen, Schlösser, Schenken, Statuen zum Teil nach Frankreich und Italien weisen. Doch scheint Entlegenes, im Sinn der Mode, durchaus zu Hause hergestellt, etwa nach Stichen oder Skizzen Anderer. Waren doch auch die Gefechte nur freie Tat der Vorstellung, da sie sich schwerlich hätten porträtieren lassen und Holland in der Schaffenszeit des Meisters friedlich blieb. Wouwermans Tätigkeit steht zwischen Genre und Landschaft, nach beiden Seiten hin entwickelnd. Bei der Darstellung von Mensch und Tier wird zu lebhafterem Zusammensehn der psychologischen und Handlungsbeziehungen geschritten, mit dem Ergebnis schnellerer und sicherer Beobachtung von etwa einer Überrumpelung durch Plünderer. So finden wir bereits im Gegenständlichen die improvisatorisch leichte, beinah spielerische Hand, welche trotz zierlicher Realistik ganz barock, nach jeder Richtung pointieren will. Diese Geschäftigkeit, die man in Holland selten wiederfindet, ergreift verwegen den Moment und zaubert ihn munter ins Bild. So liebt man nicht die eigentlich holländischen

Abb. 137

Stellungen, die möglichst viel Beharren in sich sammeln, diejenigen vielmehr, welche ein Maximum von Vor- und Nachher für die Vorstellung enthalten. Wouwerman steht mit seinen Tieren so in größtem Gegensatz zu dem gleichzeitig geborenen Paulus Potter, und ganz bezeichnend ist es für den Unterschied, daß Potter sich von vornherein das feste, stumpfe Stehen der Rinder sichert, Wouwerman jedoch das leichte Gliederspiel der Pferde wählt. Die Landschaft Wouwermans ist fast im Sinne eines Impressionismus hingestrichen. Dem einfallsreichen Temperament gemäß erscheint sie vielgliedrig im Auf und Nieder, doch ist es nicht die vlämisch plastische Bewegung eines Landschaftskörpers, sondern das malerische Wogen mehr des hellen Dunstes um ihn. Ein silbergrauer Ton ist es, der alles in Beziehung setzt. Er findet Ansammlung und lichten Höhepunkt in einem Schimmel, der fast in jedem Bilde wiederkehrt. In seinem nackten, glatten Leibe gipfelt von allen Seiten her der Farbanstieg, (wie jeweils in dem Akt des Rubens noch einmal alle Farbe lichter wiederkehrte). Wie seine flotte Bildbehandlung, so ist das ganze Lebenswerk des Wouwerman in immer neuem Einfall unabsehbar, doch ohne wirkliche Durchdringung und ohne innerste Entwicklung. Immerhin lassen sich Perioden scheiden. Anfangs der vierziger Jahre farbsummarisch, mit zähem Fluß und einfach derbem Vorwurf, gehört er noch der dickeren und satter braunen Instrumentation der Goyen-Ära. In den fünfziger Jahren wird er gelenkiger und glatter, die Landschaft flattert auseinander ins Breitformat, die Menschen bleiben nicht mehr Vordergrund, obgleich die Handlung zugespitzter wird. Statt Volkslebens kommt öfters nun die vornehmere Welt ins Bild. Ein silberhelles Tageslicht tritt an die Stelle abgedämpfter Zwittertöne. Und wie die Horizonte klar erschimmern, helle Folie fürs Ereignis werden, scheint die neue Richtung eines Both und Berchem mindestens indirekt zu wirken. Die späten Bilder endlich zeigen plumpere Kontraste von Hell und Dunkel, inmitten klarer Färbung schwärzliche Pulverqualme und ähnliche Gewitterwolken. Macht man hier gerne schlechtere Erhaltung geltend, so bliebe merkwürdig, warum gerade nur die dritte Phase einer Verderbnis ausgesetzt gewesen wäre. Ein neuer Stil (und öfters wohl auch Nachahmerwerk) wird hier mit in die Rechnung einzustellen sein.

Bei sinnlichem Naturblick, in verbleibender Naturnähe führt doch das Streben, virtuos, geistvoll, beweglich zu erscheinen, bereits in Bahnen, welche die gediegensten Zeitkräfte mißachtend schon auf den Geist des 18. Jahrhunderts weisen, das Wouwerman denn auch als erste Größe wertete. In gleicher Richtung liegt der puderzarte Ton. Mit dieser hellgrau kühlen Einheit, welche vorher, wenn auch in völlig anderem Sinne, sein Lehrer Hals entwickelt hatte, stellt Wouwerman den denkbar größten Gegensatz zur warmen braunen Einheit eines Goyen-Rembrandt dar, zumal er noch mit hellem Blau zu kühlen sucht. Als solcher konnte der Akkord sich sehr der bodenständigen Malerei der Zeit vereinigen, wie Saenredam, Vermeer und etwa A. v. de Veldes Strand von 1658 zeigen, welch letzterer wohl unter Einwirkung des Wouwerman zu denken ist (Abb. 144). Wir können nur ein Amsterdamer Bild des Wouwerman als ein — verhältnismäßig schlichtes — Beispiel bringen (Abb. 137): Unmittelbar, wie der ein wenig abgetriebene, nach vorn fallende Gaul vorm Himmel steht, in den der Baumstrunk wie ein Lebewesen greift. Dazu bei aller scheinbaren Ruhe und Einfalt jene individuelle Ecke der Gegebenheit. Nicht

ihre sozusagen normale Mitte, welche etwa den Reiter auf dem Pferde, den Jungen ruhig danebenstehend gibt. Der Junge wendet plötzlich wie gespannt nach links hinunter, etwa ob der Feind nicht komme, da ja der stolze Reitersmann im Hintergrund bei einer Notdurft sitzt. Mit letzterem Umstand, dem man möglichst oft auch Tiere unterwirft, blitzt etwas von dem grimmigen Realismus durch, der unter der Decke wohlgepflegter Malerei die ganze Zeit hindurch bestand. —

POTTER, schon weil er ohne novellistisches Interesse, ist im speziellsten Sinne *Abb. 139—141* Tiermaler, ob er nun eines Reichen Farm oder einmal „Orpheus vor den Tieren" gibt. Er ist der unerreichte Darsteller des Rindes auf dem Polderland. Als Kraftvollster, Ursprünglichster der Gruppe muß er gelten. Er ist noch herzuleiten aus der strunkfesten und kompakten Technik der Generation Esaias van de Veldes, in der der trocken starke Pinselstrich noch dinglich sich gebunden zeigt, weder einfarbiges Dämmer noch lösender Sonnenschein die Form bedrängen. Dies Zähe, Derbe, Haftende der Farbe wird nun bei Potter zu bewußter Kraft erhoben, indem die Dinge mehr gemauert als gestrichen scheinen. Das frühere Sehen, den körperhafteren Begriff des Lebens, des Menschlichen, des Tierischen, des Pflanzlichen aufrechterhaltend, gelang es Potter, trotz Einführung der neuen Farb- und Lichtintensität die alte steifende Grundkraft zu retten, neben der alles Nachbarliche zerfließend und genießerisch erscheint. Wo auch er malerisch genoß, verblieb doch meistens Farbkontrast, wenn etwa fettes Schwärzlich sich mit hellstem Froschgrün traf. Wir kennen Potter aus dem Bilde van der Helsts, das ihn kurz vor der Katastrophe zeigt. Ergreifend, wie gerade der vollkommen Kranke, der schwindsüchtig mit 28 Jahren zusammenbrechen sollte, nur pralle unumstößliche Gesundheit auswirkt. Die freie Größe Potters wächst, wenn man sich gegenwärtig hält, daß Produktion nur seinen Zwanzigern beschieden war, von etwa 1645 bis 1654 alles vollbracht sein mußte. Er rückt so neben die ehrwürdigen Gestalten eines Masaccio oder Gertgen, die, auch als Zwanziger erloschen, schon eine Welt bewegt hatten.

Geschichtliches Ereignis jedenfalls muß es gewesen sein, als vielleicht unerkannt in seiner Größe der junge Stier von 1647 dastand, von einem Einundzwanzigjährigen gemalt (Abb. 139). Da war in leiblicher Gewalt und bildnisgleich das heimatliche Rind gefaßt, wie nie zuvor und nie nachher in dem Jahrhundert. In stumpf- und dumpfverhaltener Farbgebung etwa des Molyn war hier eine Nah- und Großform für das Weidebild gegeben, die wiederum in den Jahrhundertanfang weist oder sogar ins 16. Jahrhundert, wohin die nahe Vorderflächigkeit, gewisser Kontrastpost des Tieres, der Hirt im Stil des P. Aertsen führen. Das beinah Lebensgroße des Formats steigert noch die heroische Existenz, die hier dem Tiere zugeleitet wurde. Seitlich verschoben und als Nebengruppe passivere und mattere Geschöpfe, mit Baum und Zaun als eine mit spröder Divergenz gefüllte Einheit, an die von rechts, genau die Bildmitte erreichend, machtvoll der kraftgeladene Stier geschoben ist, von dumpfem Himmel abgestellt und breitem Wolkenballen vorgetrieben. Das Bodenstück des Vordergrundes sinkt in gesteifter Linie weg, die absichtsvoll versenkte Ebene schiebt sich als zartes Kleinwerk-Dreieck hart an das vordere der Großform an, seinerseits allen Vordergrund nochmal ins Unerhörte steigernd und durch rückwärtige Belichtung dumpf zusammenhaltend. Kompositionsverbindlichkeiten hätten hier nur als Schwächung wirken können. Was diese Keilzerlegung überbaut,

ist nur die Wahrnehmungsgewalt, mit der die Teilstücke gesehen sind. Das greifbar wollig weiche Fell der Schafe, das glatte Lederunterbundene der Kuhhaut, das saftig krause Fell des jungen Stiers, sein feuchtes Maul, der Wirbel, wo es zucken wird, alles von beglückendster Leibhaftigkeit. Stufung von stofflichen und plastischen Intensitäten, das sind die kompositionellen Mittel dieses Typs.

Ähnlich wie nach den breiten, vorderschichtigen und großfigurigen Jugendbildern des Vermeer entsteht auch hier nunmehr das Streben nach eigentlicher Einstellung in Licht und Raum bei gleichmäßig erhellter Farbigkeit, was wiederum mit Übergang zum Kabinettbild sich ereignet. So sehn wir schon in der Turiner Weidelandschaft von 1649 (Abb. 140) die Geländekeile abgeschwächt, mehr räumliche Verbundenheit dazwischen. Die Tiere selber unterstellen sich keinem Helden, sondern sind gleichgewertet in das Bild verteilt. Sie haften nicht so sehr am Vordergrund, breiten sich nicht vor uns im Sinn der Bildfläche, sondern durchstoßen sie in allerhand Verkürzung. Das Thema ist jetzt nicht der starke Leib des Rindes selber, sondern umfassender dessen Sein im Raum und Licht. Wiederum aber schiebt Potter seitlich hart zu einer Gruppe aneinander, der von der andren Seite her ein Einzeltier entgegensteht. Doch ist jetzt mehr das zufällige Herumstehen ausgedrückt, einmal durch größere Intervalle, andrerseits durch stärkere Richtungsgegensätze, die freilich gleicherzeit auch komponieren. Die Gruppe rechts bereits zielt nach drei Himmelsrichtungen, wozu von links her in Entfernung, doch durch den Bodenstrich bezogen, eine vierte Richtung stößt. Zugleich verfestigender Zweiergegensatz: das stumpfe Aufeinanderzu der beiden linken, das gleichgültige Voneinanderweg der beiden rechten Tiere, wobei die kühn verkürzte Rückansicht das in die Ferne Dösende und Horizontbezogene vermittelt. Gebunden ist das Ganze nur durch Ebene, der sich die drei gesteiften Rücken parallel stellen. Nur das lagernde Tier legt eine Art Verbindungskurve in das großartig starre Stehn der Windrose. Und nur ein beinah kahler Baum, knochig wie die Gelenke des Getiers, greift in die Luft.

War auch in diesem Stück, so sehr es einheitsvollen Freiraum gab, die Haupt- und Vorderzone abgesetzt, so hatte Potter doch von Anfang an auch jene andre Bildart inne, welche das Vorn und Hinten in allmählichem, natürlichem Übergang begreift, so das in Licht und Raum zerstreute Leben besonders ungetrübt zur Geltung bringt. Die Farm des Haag von bereits 1648 (Abb. 141) ist schon gegenständlich eins der schönsten Beispiele, wie reich und wohlig hier das Sein von Mensch und Tier genossen wird. Ein Urbild sommerlicher Kraft für alle Zeiten und eins der besten Beispiele für die Erfassung sonnenhellen Tages und lichten Pflanzengrüns. In solchen Bildern nun auch Potters liegt ein Höhepunkt der offenen farbenreichen und gekühlten Malerei im Gegensatz zur wärmenden, verhüllten Rembrandts, der höchste Gegensatz zugleich zu etwa Ähnlichem der späteren Zeiten, indem trotz reichsten Einheitlichtes sich nichts zum optischen Schein verflüchtigt. Knorriger Baumstamm bleibt ein Festes, an das man stoßen wird. Die grünen Säfte stehen in prallen Kronen, der Boden ist ein straff Geglättetes, lädt ein zu sicherem Betreten. Er trägt wahrhaft die Kreatur, wie sie in hellem Nasse schlürfend, badend, am Grase nagend, in Luft und Sonne atmend weidet. Mit den bekannten festen Einzelgriffen wird wiederum die Vielfalt eingeordnet. Eine Diagonale, wenn auch natürlicher, trennt wieder einen vorderen Keil von ähnlichem Gelände-

stücke ab, wobei auf dem nach rechts verschobenen Mittelgrund eine paarweis gekoppelte Baumgruppe als Mitteleinheit deutlich dominiert. An diese geballte, divergente, hochgreifende Hauptform schiebt sich von links her unvermittelt ein zarter, ebener, kettenhafter Baumzusammenhang und läuft mit seinem schmalen Bodenstreif seitlich tief ein ins vordere Gelände. Im Kleinen sammelt sich die Tierwelt ähnlich: Kuh und Schaf samt ihrem Spiegelbild im Wasser als ein kleiner Block, verwandt die Tiere an der Hütte, desgleichen wurzelfest die lagernden am Mittelstamm. Und dabei ist, wie an der winkligen Begegnung der beiden halsgebeugten Tiere sichtbar, in jedem Grüppchen nochmal stärkender Kontrast der Richtung oder Farbe wirksam.

Mit solcher Art im Großen und im Kleinen verblieb dem Stil ein Isolieren, das der Alleinheit alles Lichts entgegenstand. Plastischer Gruppenschluß — war er auch noch so realistisch — war aber nicht mehr zeitgemäß. Deshalb zerfiel er auch bei Potter allmählich immer mehr zugunsten einer schon in der Anordnung mehr Fluß erstrebenden Bildform. Mit nunmehr milderer, verbindlicher Gruppierung und wärmerem Sonnenlicht, einen sich Farbe, Richtung, Form weit schneller, Spannungen dauern kaum noch an. Die Menschen selber werden zarter. Früher nämlich gab er dumpfeste Geschöpfe, so daß man ihn schon der „Vertierung alles Menschlichen" bezichtigte (im Gegensatz zur stets so viel beliebteren Vermenschlichung des Tiers). Doch hatte durchaus darin seine Kraft gelegen, den Unterschied der Seinsbereiche derart aufzuheben, daß Strunk, Tier, Mensch als bloße Grade einer robusten, festgegründeten Lebendigkeit erschienen, das Leben nur von unten her gedeutet wurde.

In solcher milderen Atmosphäre, die Potters Bestes, seine feste Kernkraft auflösen mußte, mußte ADRIAEN VAN DE VELDE geradezu erblühen. Veldes Natur war stiller *Abb. 142—145* Wohllaut. Soweit er gleiche Themen und verwandte Bildform zeigt, führt er das abgebrochene Schaffen Potters in dieser neuen Richtung fort. Indem er frühe unter Potters Einfluß steht, wirkt hier in stiller Sphäre ein Verhältnis, wie einst im Großen zwischen Michelangelo und Raffael: ein willenhaft, kontrastschwer und verschlossen Gebender gegen einen offenen, ausgleichend biegsam Nehmenden. Auch Veldes Leben ist wie Potters kurz gewesen, immerhin waren ihm doch 36 Jahre bestimmt. Als Potters Produktion abbricht (im Jahre 1654), scheint Veldes einzusetzen, knapp zwei Jahrzehnte Arbeit waren ihm vergönnt. Nichts zeigt den neuen Geist so sehr, als ein Vergleich der „Farmen" beider Männer (Abb. 141 u. 142): Nicht mehr so sehr die pralle Gegenwart, ein wenig mehr verhallende Erinnerung, deshalb bei weitem nicht so offener Vordergrund, sondern Zurückgezogenheit der Hauptakzente, bisweilen auch das Vordere durch farbige Schatten zart verhüllt. Mit innig leiser Stimme wird gesprochen. Potter stellt kurze, schwere Sätze hin, Velde bindet in wohlgerundeten Perioden. Alles ist feingliedriger, vielteiliger, hat auszuströmen, einzuatmen größere Fähigkeit. Mit der elastischen Bezogenheit der Teile, die sich geschmeidiger ins Ganze legen, weit weniger Eigenkraft für Mensch und Tier. Bei dem Vergleich der Farmen wird es klar: Veldes Bäume fußen nicht so unumstoßbar, sie senden zartere Wurzeln aus und fiedern oben feineren Geästes auseinander, zu den gedrungenen Stämmen kommt es kaum. Statt Eiche oder Weidenstumpfes nun die Birke. Nicht mehr aus willenhaft gedrungener Kraft, aus zartgelöster Güte stammt das alles. Mit Bau

und Gegenstand ist auch die Farbe zarter, sitzt nicht mehr spachtelfest und trocken, sie schmiegt sich feucht und weich verschmolzen. Bei einem Baumschlag schleiert, bettet sie die Blätter lieblich ineinander, wo Potter sie zu sticken schien und plastisch höhte. Die mildere Bezogenheit der Farbe greift aber nicht etwa zu Rembrandtmitteln. Alles verbleibt zunächst in lichten Tönen, die hellen Grüns sind saftig, dursterregend, das Chlorophyll durchscheint die Bäume. Und nicht das Gelblich-Dörrende des Potter, sondern ein wasserblauer Ton steht schimmernd in den grünen Zweigen, bisweilen noch einmal gesammelt, bei Braungelb in den Kleidern wiederkehrend. Nicht nur die anspruchsvollere Landschaft eines Wynants, sogar die südliche der Both und Berchem scheint wie von ferne einzuwirken, so heimatlich das Ganze bleibt. Nicht mehr die rauhe Werktagsstimmung, andächtig Festliches wird angestrebt. Bei jener Farm ergibt ein milder Sonnenstreif weithin das Liegende, auf dem die Bäume sich entfalten. Bei neuem Einheitsduft der Atmosphäre sind Flach und Hoch, Vorn und Hinten, Leere und Füllung zart geschieden. Die mild gemessene Ausrichtung spielt andernorts beträchtlichere Rolle. Je mehr der Künstler sich von nationaler Tradition entfernt, desto geschwächter scheint uns seine Anschauung.

In guter Mitte, wenn auch schon gestellter, erscheint die spätere Rast (Abb. 143), ein Bild, welches noch ruhige Zeichnung und stillen Lichtschein für sich hat. Doch ist es schon ein wenig überpflegt, bereits ein wenig übervölkert und überreich auch in der Farbschattierung, man ahnt die manierierten Abendröten. Ein Motiv Wouwermans, der ebenfalls die Bahn des Künstlers kreuzte. Aber gehalten, ohne Handlung, trotz des Trompetenstoßes in die Luft kein wirkliches Bewegungsecho. Im Sinne Terborchs, Hoochs, Vermeers die bloße Existenz, das parallele Beieinander der Erscheinung; verhalten auch die eigentliche Raumtiefe mit Hilfe eines Netzes rechtwinkliger Ausrichtung, wobei das Licht eher gliedert als verwischt, den Boden klar von aller Steigeform abhebt. Nur das Email der Farbe und das in diesen späteren Bildern stärkere Helldunkel bindet die unendlich sanft gewölbten Leiber. Ob Velde in Italien war, ist noch nicht klargestellt. Nicht nur sein Baumwerk scheint vom feingegliederten des Claude beeinflußt, auch Trachten, Bauten, Körperstellungen (wie auf dem Leipziger und Karlsruher Hirtenbild) erscheinen südlich angeregt, wenn auch vielleicht nur indirekt. Holländische Bodenständigkeit und italienisch wählenden Geschmack gibt Velde in so inniger, wahrhaft natürlicher Verschmelzung, wie man sie nicht für möglich halten sollte. Von jener freundlichen Belebung her, die Velde allem angedeihen läßt, erscheint begreiflich, daß er sich gerne zum Staffieren fremder Bilder hergab. Seine im Nehmen wie im Geben verbindliche, einfühlende Persönlichkeit scheint hierfür geradezu prädestiniert. Staffiert soll er die Bilder seines Lehrers Wynants, seines Bruders Willem haben, auch seiner Zeitgenossen Ruisdael, Hobbema, Koninck, Hackaert, Moucheron und van der Heyde. Jedoch wäre hier jeweilig nachzuprüfen. Denn die Wahrscheinlichkeit ist klein, daß man der oft nur winzigen Stellen wegen ein Bild zum Freunde oder gar über Land getragen habe. Der Spezialisierungsprozeß der holländischen Malerei hat zunächst einen andern Sinn, bedeutet das zerteilende Ergreifen des Weltganzen durch Bildgattungen, die sich aus stofflicher Ökonomie verfestigen, bedeutet seltener nur Zerteilung eines Bildes selber. Hat man beim Stile Goyen-Rem-

brandt niemals verschiedene Hände wahrgenommen, so konnte überleicht der neue Stil hierzu verführen, wo schärfere Akzente abhebend ins Bild gestellt zu werden pflegten. Ist doch bei Berchem schon, wenn Bildeinheit durchaus verbürgt, gerade die Figur abweichender Akzent, ein Forte in die leisere Farbverteilung der Landschaft. Wie auch bei Terborch spielt man nach Jahrhundertmitte gern mit solchen Gegensätzen.

Selten wächst Veldes Menschendarstellung zum Selbstzweck aus, wie etwa bei dem Dresdener Mädchen oder einigen andren Genrebildern. Doch scheint es möglich, daß einige Bilder etwa in der Art von Terborchs Hundesäuberer unter falschem Namen kreisen. Das Hauptthema blieb Vieh und Polderland, wo sich Lebendes und Land die Wage halten. Bisweilen senkt sich das Gewicht nach andrer Seite, zugunsten reiner Landschaft, wo man den zarten An- und Abklang unzerstellt auswirken konnte. Hier sind die um 1660 gemalten Strandlandschaften anzuführen, als deren wichtigste die Casseler gelten kann (Abb. 144). Sie ist, vom Jahre 1658, vielleicht die wesentlichste Leistung Veldes. Hatte Potter einundzwanzigjährig die dumpfe Wucht des Haager Stieres hingestellt, so gab Velde mit 22 Jahren dies wohlig blühende Gelände. Auch hier also durch frühe Tradition begünstigt, steigt eine Leistungskurve sofort hoch, um sich nur zu halten oder abzusinken. Wie alles Große ist auch diese Tat sogleich geschichtliches Gelenk, so daß die Strandansichten Ruisdaels, die erst danach entstanden scheinen, durchaus in dieser Richtung liegen. Auf Goyens Küste muß zurückgegangen werden, die Wirkung dieses Stückes zu vergegenwärtigen. Das heimatliche Küstenbild, so unverhüllt und weit im Raume, hatte man noch nicht gesehen. War alles schwebend hier und atmosphärisch, so doch nicht mehr durch braune Nebelhüllen, sondern als durchsichtiger Dunst des aufgeklärten Tags. Sauberste Gliederung des Ganzen, doch ohne jede Baumstaffage, allein indem der Farbauftrag derart verfeinert ist, daß er in gleicher Weise malt und zeichnet. In zarten Stufen gelblichen Silbergraus, durchblüht von blauen und orangenen Tönen, steht dieses Bild nach Art und Zeit gerade zwischen Wouwerman und J. Vermeer. Auf dieses seidenschimmernde Gelände die Kreatur natürlich ausgegossen und dennoch planvoll abgestellt. Steigern die Menschen sich in Raum und Größe nach rechts hin, so nimmt das Land nach links hin seinen Anstieg. Doch alles bleibt dem Horizonte unterstellt, welcher durch Düne, Kirchdach, Reiter, Stamm eher bestätigt als gebrochen wird. Die Erde hier, soweit sie auch sich dehnt, stellt kaum ein Viertel der Gesamterscheinung dar. Das Übermaß des Himmels, der darüber blaut, von Wolkenbergen sanft durchschwommen, gibt dem intimen Wirklichkeitsausschnitt ein wahrhaft feierliches Grundverhältnis.

Der vierte Tierlandschafter, AELBERT CUYP, hätte Derartiges ganz anders aufgefaßt *Abb. 146—150* und sich in Scheveningen so gestellt, daß Strand und Meer als Ebenes gegen ganz nah gesehene Düne stehen. Ruhende Formen sollen jetzt dunkel sonor den hellen Schimmer ebener Striche überragen. Cuyp zeichnet weniger und gliedert schwerer, deshalb setzt er mehr Vordergrund und ballt zu Massen aneinander, womit bei einem trägen Lebenstempo er breites maestoso zu erzielen weiß. Was Velde nicht und Potter nur im Anfang tat, erstrebte Cuyp bewußt: Bindung der neuen, öffnenden und atmosphärisch weiten Landschaft mit älterem, nach vorne schließendem Figurenbild. Neigung zu älterem Großformat verband sich mit dem letzten Umstand.

Farblich steht Cuyp dem warmen Einheitston des Rembrandt-Kreises nahe, jedoch legt er gewichtiger die Flächen auseinander. So wird sonores Schwärzlich gern an weithin blasses Gelb geschichtet. Den Ausgleich bringt dann nur das Warmblütige und Sonnenvollgesogene der Farbe. Weich, schwer wie überreife Frucht ist die Substanz. Ja etwas südlich Üppiges eignet den nordischen Motiven, dafür verfällt ein Cuyp auch mal ins Schwelgerische. Gegenständlich bleibt er der realistischen Tierlandschaft verbunden, gibt aber bald auch bloßes Tierporträt, bald reine Binnenlandschaft, bald Marine. Mit seinem Ziel, mitten im Atmosphärischen die große Form der Dinge zu bewahren, mußte die in Italien aufgekommene Morgen- und Abendlandschaft für ihn wichtig werden. Einem vereintheitlichten, zugleich gesteigerten Lichtquell gegenüber, konnten die Körper Wellenbrecher bleiben, aufsaugend allenfalls, doch keineswegs sich lösend wie in der Diffusion etwa des Goyen. Von einer Seite klar beschienen, auf anderer Seite sanft beschattet, waren auch farblich reichere Gegensätze möglich. Wegen des zauberischen Lichtes und der Anordnung, mit welcher Felsen oder stilles Segelwerk über der Schimmerfläche stehenden Gewässers, der genauesten der Ebenen, ruhen, ward Cuyp der holländische Claude genannt. Von einer üblichen Italienfahrt ist aber nichts bekannt. Auch die Entwicklung ist noch nicht durchgeklärt, zumal die Bilder seit der Mitte der fünfziger Jahre keine Daten tragen, schwankend in der Güte sind und Wichtiges im ausländischen Privatbesitz verborgen ist. So viel ist aber sicher, daß Cuyp, soweit er nicht in Figuralem seinem Vater folgt, ganz von der älteren Landschaft ausgeht. 1620, also eine halbe Generation früher als A. van de Velde und noch vor Potter geboren, setzt er im Sinne Goyens ein. Man braucht nur die Berliner Dünenbilder Beider zu vergleichen (Abb. 125 u. 146). Dieselbe grau verhüllte unscheinbare Art, Licht, Farbe, Form in weichen Übergängen wogend. Die Seitendehnung und das Dunstigere der Formengebung sind noch nicht eigentlich das Cuypsche, denn Goyen selber hatte eine entsprechende Entwicklung genommen. Jedoch die Art, wie Licht- und Schattenbahn sich seitlich übers ganze Bild hinschmiegen, wie jede Ferne matt verhaucht und überall schon mildes Gelb aufblühen möchte, verkündet leise schon den Kommenden. Im Londoner Gemälde (Abb. 147) zeigen wir den reifen Meister. Heftiger kann man den Unterschied nicht spürbar machen. Suchte der Anfang monotone Dünenöde, in der das alltagsgraue Leben still versinkt, so werden Mensch und Tier jetzt üppig vor ins Bild gebaut, festlich angeschienen, prunkvoll überwölbt vom Baum im Sinne Boths und wirkungsvoll gerahmt von reicher Vordergrundkulisse. Festungsturm und majestätischer Berganstieg, nicht Dünenflach und schwanke Hütte. Nicht dürres Gras aus knirschend sandigem Boden, jetzt über fetten Poldern feuchter Dunst. Bezeichnend wie für Wouwerman der glatte bläulich-weiße Schimmel, ist hier der schwer gefleckte gelbliche, bezeichnend für die breite Dämpfung, mit der der Künstler samtnes Schwarz mitten ins Blond zu stellen liebt. Bei aller Vielfalt doch die volle Ruhe gesättigter, anschauender Existenz.

Im Kleinformat gruppiert der Maler etwas lockerer, wie etwa die Londoner Flußlandschaft erweist (Abb. 148). Über feucht hinschimmerndem Gewässer das faule Stehen der Boote und der Rinder, trächtige Wolken überm Ganzen hangend. Als Vorderblock der breite Kahn, träge ins Wasser eingesunken. Die

Einzeltiere rechts gesammelt, die ganze Rückensilhouette gleich dem Horizont, durch sie hindurch der sanfte Berganstieg. Alles in jener ganz entspannten Stille, die nichts von Ruisdaels Ruhe vor dem Sturme kennt, sich von der holländischen Gesamtverfassung höchstens durch das Genossene unterscheidet. Dieses besonders in der Nachtlandschaft der Sammlung Six (Abb. 149), wo links dasselbe Silhouettenschiff, rechts wieder der Geländeanstieg, doch innerhalb des gleichen Schemas und innerhalb der Reifezeit noch einmal jenes Steigerungsbedürfnis spricht. Links dieses Mal ein hoher Segler schwebewuchtend über feuchter Tiefe und rechts geradezu turmartiger Landanstieg. Über die stärkeren Formkontraste ein stärkeres Helldunkel ausgegossen.

Indem wir Cuyp zuletzt mit einem Geflügelbilde bringen (Abb. 150), das wiederum die milden Töne mit der Durchstellung dunkler Massen zeigt, der stumpferen Belichtung nach jedoch noch nicht der reifen Zeit gehört, kommen wir auf eine weitere Tierbildgattung, das VOGELSTOCK, das sich als solches ebenso verfestigt hatte. Noch stärker als das Weidebild ist es ein niederländisches Produkt, das wiederum in Holland höchste Blüte treibt. Das Vogelbild nahm, wenn nicht aus dem vlämischen Stilleben hervorgewachsen (Snyders), so doch von dort her seinen stärksten Antrieb. Deshalb war es vor allem Utrecht, wo seine Ausbildung vonstatten ging, die Stadt der südlichen Überlieferungen. Vom Stilleben ist dies Geflügelbild oft nur ganz äußerlich geschieden, weil es glanzvolle Körper im Sinne schöner Dinge zeigen und nicht so sehr das Leben selber im Raum vermitteln will. Deshalb verbleibt es vordergründig mit gleichsam figuraler Einstellung. Die ältere Haltung ist auch darin spürbar, daß es sich nicht ganz frei zu machen weiß von früherer Bindung. Diejenige des glanzvollen Dekors verbleibt, aber auch dingliche Gebundenheit, welche in leise prunkender Zusammenstellung die Musterstücke des Besitzers sammelt, und nicht zuletzt Bedeutungsbindung, wie sie die Tierfabel der Zeit ergeben konnte. Hauptsächlich die Familie HONDECOETER (Abb. 151), daneben die verschwägerte der Weenix *Abb. 151*
kommen hier in Betracht, deren Betätigung mehr oder weniger dem konservativen Utrecht zugehört und aus der südlich bedingten Landschaftsform aufsteigt, wie sie im Vogelbilde weiterklingt. Nachdem der Vater Gisbert Hondecoeter noch reiner Landschafter verbleibt, biegt Gillis Hondecoeter schon zum eigentlichen Vogelbilde ein, das er noch in der ersten Hälfte des Jahrhunderts bei allem Glanze sachlich ruhig und in zerlegtem Stile gibt. Erst in der zweiten Hälfte, bei Melchior Hondecoeter, erhält es seinen reichbewegten, virtuosen Schwung, gerne barock dramatisiert zu Hahnenkämpfen und dergleichen. Rauschenden Ausklang findet die Gattung durch Jan Weenix, welcher durch J. B. Weenix, seinen Vater, vorbereitet, in höchstem malerischen Zauber und in erstaunlichster Geschmeidigkeit bereits ins 18. Jahrhundert überleitet, zugleich durch seine dekorierenden Tendenzen zum Stilleben zurückzukehren sucht.

Greift man zurück auf die Entwicklung REINER LANDSCHAFT, soweit sie nicht zum Genre oder Tierbild wird, soweit sie nur das schweigend in sich ruhende Gelände geben will, so kommt man nun auf jene Gruppe Malerei, welche die Linie Seghers-Goyen-Both fortsetzt, um sie alsbald zu überwinden. Die hohe Baumlandschaft ist

hier das Wesentliche. Zuvor ist aber eines Bindegliedes zu gedenken, des PH.
Abb. 154 KONINCK, der eine Landschaftsform darstellt, die zwischen der in krumig braunem Ton versenkten Heimatlandschaft und der in klarem Grün erhobenen großen Baum- und Berglandschaft inmitten liegt. Unter Rembrandts Einfluß stehend, leitet Koninck schon zu Ruisdael über. Bezeichnend ist die unvergleichliche Ebene (Abb. 154), die in rostbraunen und graugrünen Tönen steht. Als wär ein Stein ins ruhige Meer gefallen, so schlagen stille Wellenkreise bis in den fernsten Horizont hinaus, erregt durch einen Mittelpunkt rechts unterhalb des Bildes. Und wie bei Seghers' Blick auf Rhenen gilt nur die Größe holländischer Ebene. Aber schon jene Kreise gliedern jetzt die Weite, in neuem Sinne eine Vielfalt feinerer Kontraste, den Raum so wieder klarer auseinanderlegend. Dazu ein wenig ältere „Aufsicht" wieder. Der Mensch versinkt nicht wie in jenem Bilde Seghers, er überschaut jetzt wieder das Gelände. Die Ebene liegt klarer vor ihm, sie schwebt und hangt nicht mehr im Raum, sie steht gefesteter zum Bildrand. Ein sicher abgesetzter Horizont ist hier entscheidend, der Himmel und Erde sanft entschlossen auseinanderhält, während sich ein Vordergrund zart gliedernd aus dem Ganzen wölbt. Jakob Ruisdael war es beschieden, in Bildern wie den Dünen Overveens derartiges Formprinzip der Ebene dann zu krönen.

Das Hauptfeld nun des Ruisdael-Kreises war die pathetische Berg- und Baumlandschaft. Sie war, wie schon gesagt, das eigentlich Neue, welches seit den fünfziger Jahren mit mancher Rezeption der Coninxlooschen, Brillschen Baumlandschaft das schlichte Angesicht der älteren holländischen Landschaft ganz verändern sollte. Erst nun wird man sich wieder klar, daß man sich im Barock befindet. Wurde die anregende, vom Süden her bedingte Großlandschaft nun national durchdrungen, so nahm das Nationale seinerseits gewissen internationalen Glanz der Sprache an, etwas Rhetorik, schwächeren Existenzen leicht die Bodenständigkeit entziehend. Sonst aber ein erstaunliches Wirkungsbewußtsein mit sich bringend, der von Natur mehr instinktiven Schau Hollands sicher ein hochwillkommenes Gegenelement. Wir sprechen von der Dreiheit EVERDINGEN-RUISDAEL-HOBBEMA. War die der Seghers, Goyen, Rembrandt etwa um 1600 geboren, so ists die neue etwa um 1630. Einheit ist sie, soweit sie Baumgruppen in hochdramatische Bewegung setzt, reichlich umbuschte Mühlenwerke, rauschende Wasserstürze gibt. Doch kommt dazu die wirkliche Beeinflussung: Mindestens führt sie von Everdingen zu Ruisdael und dann von hier zu Hobbema. Aus solcher Grundlage heraus biegt man zu drei menschlich typischen Möglichkeiten auseinander, wobei Everdingen gern übergangen wird. Doch hat er seinen Eigenwert und braucht, einst hochgeschätzt, heute sogar Hervorhebung. Wenn er auf einen Ruisdael Wirkung ausübt, so ist das keinesfalls nur gegenständlich, indem er nordische Gebirgsmotive, vielleicht den Wasserfall zuerst ergreift. Ist doch der Gegenstand nur unsre Abstraktion aus dem Gesamtbestand, die der Beeinflußte nie trennend herausnimmt, ohne sich mit dem Ganzen auseinanderzusetzen.

Das Geheimnis, nachdem nun diese ganze Landschaftsform nach drei verschiedenen Richtungen sich individualisiert, ist etwa dies: RUISDAEL, der Wichtigste, repräsentiert das schärfste Bewußtsein, er faßt die Form am eindringlichsten
 und neigt daher zu einer beinahe zeichnerischen Klarheit, in seiner kühlen, oft

metallisch festen Farbsubstanz bisweilen einem Dürer ähnelnd. Ein intellektuelles Temperament steigert seine Themen, ein großes Schema überhöht den Eindruck, so daß der Gegenstand im einzelnen zwar scharf gesehen, doch auch erdacht und ausgebaut erscheint. Der Mensch, wo einmal klein ins Bild gestellt, scheint auf der Flucht vor aller Größe dieser Baumgestalten. Die Welt ist meist unnahbar streng, so daß man in Distanz verharrt. In sich verschlossener schicksalhafter Ernst läßt uns wie außerhalb der Bilder bleiben. Etwas in diesem Sinne Zeitloses ist angestrebt, wenn uralte Ruinen schweigend im Dunkelgrünen ragen und Gräberplatten in gespannter Stille funkeln. Abweisend wirkt auch die kühl beschließende Technik, entgegen der aufnehmend lockeren der Gefährten. Diese metallglatten Oberflächen sind aber voll geheimer Handlung, wie abgeschossen stehen die Wolken, alles ohne letzte Rast und letzten Ausgleich, immer in geheimer Spannung bleibend. In klar skandierender Sprache steigern sich die Formen. So sehr sie schattenmäßig unter sich verbunden sind, so sehr behalten sie einander silhouettierenden Charakter.

Ist Ruisdael „sentimentalisch", so ist EVERDINGEN „naiv". Bei Everdingen steigert sich die Form nicht hoch, voll einsetzend sinkt sie lieber ab. Statt Aktion tritt hier trotz allen Reichtums Ruhe ein, statt Sonderung Einschmiegung, statt ehern klarer Zeichnung warmer lebender Ton. Statt wahrhaft bewußter, dramatischer Schürzung des Knotens einfältigere, behäbig breite Schau, auch noch bei künstlich reichem Vorwurf. Dem Menschen, gegenständlich auch verschwindend, kommt doch ein andres Verhältnis zu, er ist mit allen Formen zusammenbezogen zu einem einheitlichen Lebenston. Terrassengliederungen, in denen Ruisdael seine Landschaft hochtreppt, schmelzen, auch wenn sie äußerlich behalten sind, zu übergänglicheren Formen ein, die weder plastisch sich, noch zeichnerisch vereinzeln. Alle Herauslösung, Durchführung, die man hier verlangt, wäre diesem stillen Allgefühl ein Widerspruch. Von hier aus mag sinnvolle Wechselwirkung beider Künstler stattgefunden haben. War doch bei Ruisdael zeitweilig Gefahr, in allzu feste Zeichnung zu gefrieren, wo Everdingen oft in bloßen Schlummer hinzuschmelzen droht.

Wo Ruisdael dualistisches Pathos, Everdingen monistische Einschmiegung vermittelt, wirkt HOBBEMA, von Ruisdael zwar beeinflußt, letztlich ein Drittes aus. Es ist nun eine nüchterne und gleichsam körperliche Kunst, neben der Ruisdael Ethos, Everdingen Stimmung geben will. Ohne Steigerungskünste des Einen, ohne harmonisierenden Ausgleich des Andren wird hier der Leib der Dinge hingestellt, gleichsam für sich selber sprechend. Weder die erregende Gewitterstunde noch das beruhigende Dämmer, sondern offen starker Tag. Auch allgemeinsten Sinnes gilt ein andrer Zeitbegriff: Die Bilder haben nicht das Zeitlose des Einen, auch nicht Erinnerungsgehalt des Andren, erstreben vielmehr vollste Gegenwart. Statt des pathetisch Hochtürmenden, statt andrerseits des ruhig Absinkenden, jetzt ein zufälliges im Raum Herumstehen, willkürlichere Durchschüsse des Blickes in die Bildtiefe. Dafür köstliche Frische, mehr Unmittelbarkeit als in andren Lebensformen möglich. Statt des metallisch glatten Farbauftrags Ruisdaels und des samtweichen Everdingens nunmehr der plastisch-substantielle. Weniger „Anordnung", mehr bloßer Wirklichkeitsausschnitt. Mehr Sinnenglück als drüben angestrebt, wo alle Wirklichkeit auf etwas außer ihr bezogen war. Erst wenn man diese drei getrennten

Wesen sich aneinander deutlich macht, wird man ihre ähnlichen Bildprobleme an ihren jeweils eigenen Zielen messen.

Abb. 152/153 EVERDINGEN ist es, der diese Gruppe mit Vorherigem verbindet. Wenn R. Savery sein Lehrer war, so ist verständlich, daß Everdingens Bildsystem für Reichgeklüftetes empfänglich war. 1640 und folgende Jahre ist er in Skandinavien und speist darauf die heimatliche Malerei der Ebene mit jener neuen nordischen Bergromantik. Wie die Italisten im Süden das Außergewöhnliche suchen, sucht er, ein wesentlicher Schritt germanischen Selbstbewußtseins, dieses Entlegene im Norden, mit Hunger wiederum nach Formen, wie sie sein Land nicht aufzuweisen hatte: Breites Felsgelände, uralte Koniferen, einsames Blockgehäuse am Paß, vor allem Wasserstürze, durch hemmendes Geröll barock geschwellt. Doch war es nicht die alte, noch beinah gotisierend spitzgeteilte Berglandschaft des Savery. Da P. Molyn Everdingens zweiter Lehrer war, war der neue Einheits- und Perspektivbegriff von vornherein gegeben. Vor allem aber gab dann Rembrandt wesentlichen Einfluß. Die frühen Reisefrüchte Everdingens, Radierungen, oft mit geographischem Interesse noch behaftet, zeigen noch nichts von dieser Einwirkung. Und auch die Malereien erster Stufe nicht, wie etwa der Dresdner Wasserfall. Sie sind noch vielteiliger, trockener; gebrochenes, astreich verlorenes Baumwerk muß „beleben", das Ganze ist noch ohne atmosphärische Tiefe. Eine signierte Landschaft in Gotha aber ist dann Rembrandt zum Verwechseln ähnlich: Einheitston und weiche Schattenbindung. Auch in der eigentlichen Felslandschaft läßt Everdingen nun Dämmer aus den Gründen quellen. Alles wird tonig warm, Einzelbaum und -fels wird eingeschmolzen, wie etwa das Berliner Bild von 1648 zeigt, oder in schwächerem Grad der Münchener Wasserfall von 1656 (Abb. 152). Zu dumpfen samtenen Massen ballt sich die Erscheinung, Großformigkeit wird angestrebt. Hierin ist Höhepunkt die Landschaft bei Czernin (Abb. 153). Nachdem so eine weiche, dunkel tönende Massensprache erreicht war, sinkt Everdingen wieder ab ins Stillere, das seinem eigentlich aufs Wohlige zielenden Gemüt gemäßer war. So bringt er seine weichen Großvolumina zurück zu milder Schmelze in der Fläche. Ein schlichter Spätstil folgt, welcher die Szenerie nicht mehr verbauen, stauen oder steigern will, sondern zahmer wieder in den Mittelgrund zurückweicht. Es ist ein Feinstil, welcher nur noch zart verschleiernd wieder etwas Farbigkeit erbringt, eher das Idyllische erstrebt.

Abb. 155—161 Härter und weniger beeinflußbar war die Entwicklung Jakob RUISDAELS. Er bleibt der Überragende schon durch den Reichtum seiner Bildideen. Obgleich auch ihm die große Baumlandschaft das Hauptfeld war, hat er in hohem Maße auch die Ebene, das See-, das Straßenstück, das Winterbild gefördert. Er ist der klassische Landschafter der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, wovon jedoch bei seinen Lebzeiten, nach seinem einsamen Geschick zu schließen, nichts ins Bewußtsein der Nation getreten scheint. Indem er aller Baumlandschaft nun Schritt und Feuer gibt, scheint er die Malerei nochmal über das Nur-holländische hinauszutreiben. Nochmal kommt etwas wie ein Rubensfeuer ins Gelände. Schon in den frühesten Bildern ist es spürbar, obgleich sie nur „Naturausschnitte" zeigen. Anspruchslose Hütten und Dünen, wie sie auch Goyen gab, in einfachem, zufälligem Beieinander. Lehrer scheinen die Stadtgenossen C. Vroom und G. Dubois gewesen, saubere Baumspezialisten älteren Typs, die das lokale Grün entgegen der Braunmalerei in

Ehren durchgehalten hatten. Wie Ruisdael deren vielteilige Behandlung aufnahm, zugleich mit neuen Forderungen einte, sehn wir etwa in seinem Petersburger Frühbild von 1647, wo die spitze Manier und die fließende Toneinheit seltsam durcheinanderzittern. Auf dem prachtvollen Münchener Hügel (Abb. 156), obzwar er wohl noch gleichem Jahre angehört, finden sich Einzelteil und Massigkeit des Ganzen schon, Einheit der grünen Farbe mit dem Reichtum des Konturs. Im Sinn der Frühzeit nur ein Dünenhang, wie Ruisdael täglich ihn vor Augen sah, jedoch wie anders als etwa bei Goyen. Deutlich wird hier, daß die aktiv gespannte, heroische Haltung schon vorhanden war, bevor noch große „Gegenstände" auftraten, daß diese vielmehr erst als dingliche Folge eines vergrößerten Lebensgefühls hervorgetrieben wurden. Bereits die schlichte Düne wächst unmerklich aus zum Berg, ein Busch stößt überlebensgroß schräg in den Himmel, (ein winziger Mensch wird zum Distanzvergrößerer, zum zarten Maßstab für die Kraft des Vordergrundes). Die Formen liegen allerorts im Kampf, das Pflanzenwerk treibt gleichsam zornig aus dem Boden, und die gewundene Wegspur steigt barock.

All diese Jugendbilder sind bald schattenschwer, bald einzelscharf, etwas verknäult im Bau, körnig massig im Farbauftrag, im Lichte disparat. Sie geben Vordergrund und zeigen derberen Griff im Sinne Hobbemas (Antwerpener Landschaft von 1649). Allmählich weitet sich das Raumgefühl. Lichtführung sammelt sich, wird ruhiger, die Massen unterstellen sich größeren Einheiten, die führende Gewalt annehmen. Das „Komponieren" tritt zutage. Eindringlicher und dabei ausgeglichener erscheint die Zeichnung, die Wolken sind nun durchgebildet. Nimmt man hierfür Schloß Bentheim von 1653 (Abb. 157), so ist gerade hier vernehmlich, wie sich der Drang ins Große durchzusetzen wußte. Erhobensein und Abfall des Geländes, etwa beim Münchener Bilde noch verschliffen, sind jetzt um manches klarer abgesetzt. Mit wenig Mitteln ist rechts Horizontale angedeutet, genug um eine Fläche festzulegen, die das Gesamtmassiv zu tragen scheint, vor das ein festes Vorder- und ein Seitenstück sich schieben. Haben sich Richtungen und Teile, die noch in München allenthalben miteinander kämpften, durchgesetzt, so stehen und arbeiten sie noch gedrungen ineinander, was deutlich auch auf dem Berliner Bilde gleichen Jahres. Architektonisches kommt aber nun hinzu. Beziehungsreiche Hausgebilde, Schlösser oder Kirchen, statt schwanken Hüttenwerks sind machtvoll jetzt ins Bild gerückt, ein altes Bollwerk innerhalb des Wipfelgrüns, um hinfort auszurichten und zu gliedern. Doch hatten diese Bauten auch inhaltlich „romantische" Bedeutung, die wir in einer Kunst nicht unterschlagen dürfen, die noch so sinnenkräftig war, daß sie moderne Abwehr der „Bedeutungen" nicht brauchte (wo ein Terborch, der völlig Auge, zugleich ein Novellist zu sein wagte). Hier liegt die Eigenschaft Ruisdaels, nach welcher Goethe ihn als Dichter feiern konnte, eine Art vierte Dimension, die weder Hobbema noch Everdingen suchen.

Diese Eigenschaften Ruisdaels sollten in seiner dritten Phase ihr Äußerstes erreichen, womit man in die sechziger Jahre kommt. Die Gliederung wird jetzt erst wirklich souverän, die Hauptwerte, die „Helden" dieser heroischen Landschaft treten vor, oft als Zeichnerisches gegen einen tonigen Waldrand oder schummrigen Horizont gestellt. Das Lichtspiel, saubere Kontraste setzend, bindet zugleich zu einheitlichem Raumgefühl, der Aufbau nimmt sein reinstes Pathos an. Am An-

fang dieser Phase mag der Petersburger Sumpf (Abb. 158), zugleich als stärkstes Beispiel für die neue Baumlandschaft zu stehen kommen. Welch schwere Existenzen gegen Bäume aller Früheren. Von herrlichem barockem Pomp, wie aus dem stillen Weiherspiegel die Stämme, unten in Gruppen aneinandergefesselt, emportreiben, in mächtigen Rucken seitlich auseinanderstreben, oben gemeinsam in die Wipfelmasse sich entladend. Alles unersättlich an Bewegungsdrang, und doch, im Sinne Ruisdaelscher Verschränkung, zugleich gefangen in unnahbarer Stille. (Ein winziger Mensch, gleichsam im hinteren Domeingang, steigert nur noch einmal das Überragende von Stille, Masse, Räumlichkeit). Ein breiter Buchenstamm rechts vorne abgeworfen, ist eins der festen Stücke innerhalb des Formenkanons, absinkendes Diagonalmotiv, vor allem vorderer Lichtsammler. In dieser Art fungiert öfters ein rindenloser, nackter Baum, fast wie der blanke Schimmel Wouwermans oder der glänzende Brokat Terborchs. Gesamterhellung aber kommt im neuen Sinne ganz von hinten, so daß die Halle dieser Bäume als Dunkelndes und massenschwer sich abhebt. Was aber ist aus diesem einst neuen Schema eines Both gemacht: Das Einzellichtspiel allenthalben reich und springend, neben dem rechten dunklen Eichkoloß ein Birklein wie ein Silberblitz im dumpfgeballten Dämmer. Naturnah alles, und doch vollkommenes Barock-Prunkspiel, aufgestellt auf dem genauen Flach des Bühnenbodens, wie er im Wasserspiegel festlag.

Wie die Entwicklung nunmehr weiterläuft, ist noch nicht wirklich klargestellt. Ein Vergleich mit dem Berliner Sumpf würde zeigen, daß der Petersburger noch dumpf geballt gegeben ist, alles noch mehr als Nahraum spricht. Im Berliner Bild bleiben die Teile reservierter in der Fläche, seitlich und hinten auf die Ferne bezogen, in Zeichnung kühl und abgeklärt. Der Hauptbaum, eine Eiche, jeweils völlig anders aufgenommen: im etwas älteren Werke noch knorrig, voller Widerstände emporwuchernd und zackig ausgreifend, wo im Berliner Bild sie ganz geschmeidig aus dem Boden biegt, schlangenglatten Leibs verläuft und bis ins letzte Ästchen jene glattere Struktur aufweist, welche dem späteren Ruisdael eigen ist.

Von hier aus drängt nochmals die Frage, wie dementsprechend eine vierte Phase ruisdaelscher Entwicklung vorzustellen sei. Man nimmt hier an, daß Bilder mit immer größerem Apparat und zum Teil plump summierter Wirkung den äußerlich steigenden, innerlich abfallenden Schluß der Laufbahn ausmachen. Ist dies wahrscheinlich, so bleibt doch die Schwierigkeit, ob die Formel vom Verfall der Kräfte haltbar; ob ferner jene Spätentwicklung nicht der des Everdingen ähnelt; wie späte Häufung von der früheren (nochmals Berliner Bild von 1653!) zu scheiden sei, vor allem wo die Gruppe knapper und zurückgehaltener Bilder einzuordnen ist, deren Kostüme man den siebziger Jahren gibt. Wir nennen nur das Scheveninger Strandbild der National Galery zu London, die Windmühle zu Buckingham, die Straßenbilder in Berlin und Rotterdam, wozu auch einige Winterbilder kämen. (In diesem Sinn ist auch noch zu erweisen, ob alle Ansichten Haarlems noch der Haarlemer Periode zugehören müssen, die schon vor 1659 endet.) Die ganze Bildgruppe ist eher bescheiden, scheinbar nüchtern, aber äußerst zart und durchsichtig in ihren Gliedern, geschmeidig, wie von A. van de Velde beeinflußt. Sie zeigt meist größte Klarheit aller Anschauung, arbeitet nicht mit Massenballungen, heroisierenden Versatz-

stücken, und alles andre scheint daneben theoretisch übersteigert. Ein mäßigender, wählender Geschmack, der bisher öfters nur von außen her geglättet hatte, ordnet die inneren Antriebe. Die durch Kopien, Schulvarianten, durch übergroße Zahl der Bildtypen erschwerte Aufreihung der Werke Ruisdaels wird einst am besten innerhalb gleicher Themen zu bezwingen sein, in jeweils einer Kette für Wasserfälle, für Sümpfe, für offenes Meer, für Strand, für Ebenen, für Winter usf., weil von den Gegenständen her verschiedene Formationen schon gegeben waren.

Fürs alte Uferbild sei seine Amsterdamer „Mühle" angeführt (Abb. 159), um wenigstens zu zeigen, wie sehr Ruisdael, auch wenn die Baumgruppe nicht herrscht, der Gattung neue Prägung gibt. Von der gespannten Stille eines Wasserspiegels abgehoben, das durchgehaltene Crescendo des Geländes, darauf der eine mächtig stehende Vertikalkörper, hoch aus dem Himmel angeschienen. Das Atmosphärische, das stets bei Ruisdael wichtige Rolle spielt, ist hier, wenngleich einmal nicht sturmverkündend, so doch als großer Schein genommen, der feierlich aus feuchtem Wolkengrau in den verhangenen Erdraum bricht. So wird aus dem kaum wiederzuerkennenden Gelände, aus dem einfachen Thema einer Mühle — und anders als beim späten Rembrandt — ein Vorwurf von gebieterischer Größe. Vergleicht man mit der Mühlenlandschaft Vennes vom Jahrhundertanfang (Abb. 118), so spürt man den Gesamtzug landschaftlicher Entwicklung, die sich verschränkende Bestrebung, einesteils immer hiesiger und nüchterner die Welt zu sehn, andernteils immer größer auszurichten. Für letzteres wär interessant, an Ort und Stelle festzulegen, wo Auslassung, wo heimlich steigernde Verzeichnung vorliegt. Aus der Vergrößerung auch hier wird deutlich, daß sie der Maler schließlich überall errichtet oder in das Gegebene hineinsieht, also nicht immer Reisen außer Landes in undurchdringliche Wälder angenommen werden müssen. Wenn er bisweilen freie Zutat bringt (wie im „Judenfriedhof" zum wirklichen von Amsterdam), so liegt romantisch „Fremdes" etwa beim Schlosse Bentheim, wo man noch kontrollieren kann, vorwiegend in der Steigerung der Maßverhältnisse.

Auch bei der vollen Flachlandschaft (Abb. 155) muß nicht ein jeder Teil derart gestanden haben. Ganz im Gegensatz zu der des Koninck gliedern Architekturen auch hier. Selbst bei diesem Thema heimliche Kulisse im Vorder- und im Hintergrund, von rechts und links den Tiefenverlauf hemmend, brechend. Oben erst, alles übergreifend, der zartgeballte Wolkendunst. Selbst wo die Ebene in knappster Art gegeben, wie bei den Overveener Dünen (Abb. 160), spricht doch die Formengebung Ruisdaels. Wohl ist ein derart schlichter Heimatblick nun überall dem flachen Horizonte unterstellt, wohl liegt alles in klarer Übersicht gebreitet. Doch spielen abgedämpft die alten Gegensätze: vielfältig wogendes Dünengelände, das seitlich übers Bild hinschwillt, beantwortet durch ein versenktes und versteiftes Flach mit Tiefenstoß, worauf, zwar eben bleibend, doch wieder lockeres Gelände seitlich auslegt. Wobei die Farbe gleicherweise gliedert: die schwärzlich grüne Heide sich von gelblich-grünen mit weißen Linnen ausgelegten Bleichen abhebt, die rückwärts dunkel-warmes Buschwerk finden, worauf gelb-grüner Streifen hell abklingt, bis blauer Himmel, ein paar Ziegeldächer und ein paar Heideflecke lebhafte Kleinakzente in das Ganze werfen, das höchstens durch das Licht aus dem einheitlich hohen Raum gebunden ist. Vergleich der Ebenen des Seghers und des

Koninck zeigt, wie die Entwicklung auch an diesem scheinbar festgelegten Thema Schritt für Schritt gewandelt ist.

War manches allgemein bedingt in diesem Wandlungsprozeß, so wird das Wesen Ruisdaels nochmal deutlich, vergleicht man die Berliner Flachlandschaft mit der am gleichen Ort befindlichen des Jan VERMEER VAN HAARLEM. Die Künstler, die mit gleichen äußern Mitteln arbeiten, sind bisweilen verwechselt worden, doch wird, wo man in Ruisdaels dichteste Einflußsphäre rückt, ganz klar, wie jener schwächere, zurückgebliebene Gestalter, der sich vor allem an die Ebenen Ruisdaels hält, eine Straße oder Baumreihe nur lose legt und matter in den Horizont abklingen läßt, nicht einer solchen Richtung gleich durch eine andre den Weg verstellt. Das Kräftespiel sinkt schon vorm Rande ab, die Bodenformen einen sich auf harmlos mittlerer Linie, die Farben zeigen milderen Schmelz.

Ein weiterer Trabant war JAN VAN KESSEL, der wollig breiter, doch auch flacher als der Meister ist, mit einem matten blauen oder gelben Hauch bisweilen. Der Haager Strand (Abb. 161), eine Variante wohl des Kessel nach Ruisdael, liegt ganz in dieser Richtung. Ein Kasseler Straßenbild des Schülers zeigt nicht geringen Reiz der völlig warmen aufgelösten Malerei. Auch Kessel hält sich an das Tonige, an jene älteren Elemente Ruisdaels. Wie alle Überragenden, erobert Ruisdael gleich ein ganzes Reich, von welchem die Trabanten je nur eine Teilprovinz besetzen. Größer ist deshalb jenes andre Geschichtsschauspiel, daß ein Gleichwertiger dem Mächtigen begegnet, sich nur mit dessen Herrschermitteln zu durchdringen weiß, ohne ihm wie die andren zu verfallen.

Abb. 162/163 Dies ist bei HOBBEMA der Fall, welcher um 10 Jahr jünger als Ruisdael, ohne diesen nicht zu denken ist, der dessen Bildmitteln jedoch ganz neuen Sinn zu geben weiß. Die Begegnung dieses Amsterdamers mit dem großen Haarlemer muß schon den fünfziger Jahren angehören, und noch im Jahre 1668 ist enge Freundschaft uns bezeugt. Hobbema greift Ruisdaels frühen derberen Stil und seine realistischeren Motive auf (vgl. etwa den Antwerpener Ruisdael von 1649), hält diese Richtung sinnlich durch. Ist er weit weniger von allen Möglichkeiten seiner Zeit zerteilt, so weist er freilich auch weniger einander unterschiedene Landschaftstypen auf. Ein Bodenständiges im guten und im Sinn der Schranke bleibt ihm eigen. Wir sahen bereits, Hobbemas Farbe ist nicht so spiegelfest gestrichen wie bei Ruisdael, ist nicht so schleierhaft verwoben wie bei Everdingen, sie ist meist dicker, derber hingeworfen. Sie gibt nicht allererst der Dinge Zeichnung, noch das Verbindende der Atmosphäre, sondern zunächst Plastizität und Stofflichkeit. Unsre Mühlenlandschaft (Abb. 162) zeigt Hobbema mehr vom Bewegten her. Doch ist gerade hier ersichtlich, es handelt sich nicht um das intellektuelle Temperament Ruisdaels, das mit zusammengehaltenen Gegensätzen rhythmisiert, es ist hiergegen körperliches Temperament, ein fast verwegener Eigenwille. Jenes Zerrissene liegt vor, die Dinge fahren „planlos" auseinander. Schönheit des Ungebärdigen ist es, die der erhobenen Baumlandschaft hier einen neuen Sinn erteilt. Nicht mehr Ruisdaels im Kampf erzwungene Ordnung: ein Hin und Her der Augenführung, zerschlissene Kronen, jähe Durchblicke, scheinbar Desorganisierendes im Lichteinfall. Immer auf starkem Heimatflachland, das nicht mehr hochgegipfelt wird. Bei alledem gern noch ein wenig Apparat, wie er von Ruisdael her gegeben war und bleibt, bis alles Formengut des kompli-

zierteren Intellektes Ruisdael vom nüchternen Instinkte Hobbema assimiliert erscheint. Weshalb es einige Bilder gibt, von denen noch unaufgeklärt, welchem der beiden Meister sie gehören.

Das reife Stadium dieses mehr körperlichen Lebenstypus ist es dann, Natur in einfach offenem Beieinander, plastisch und stofflich nur, nicht anordnungsgemäß gesteigert anzuschauen. In dieser männlich starken Sachlichkeit sehen wir Hobbema bei andren Darstellungen solcher Mühle, so in zwei Amsterdamer Bildern, wo vorwiegend bei dem der Seitenansicht kraftvolle Einfachheit vorliegt: Mühle und Vorplatz sammeln durch Farbigkeit und Masse sich zu einer schwer bepflanzten Insel, von dunkler Schattenwand hinteren Waldes als plastisch lichtgetränktes Vorne abgestellt. Natürlich ist es der Begriff der Einfachheit nur innerhalb der reichen Baumlandschaft der Zeit. — Den höchsten, von barocker Tradition befreiten Ausdruck erhält das Wesen Hobbemas in der Allee von Middelharnis (Abb. 163), wo alles gerade zugehauen ist, ohne Verbindlichkeiten ausgesagt. Wie hier die Straße ohne Windungen, in Bildesmitte frei dem Grund zuführt, von keiner Seite her durch Gleichgewichtiges gehemmt, in einem Satz das Raumganze vermittelnd, all das wär Ruisdael zu robust und nüchtern vorgekommen. Wie offen steht der Freiraum uns entgegen, ohne die Vordergrundkulissen gestürzter, vorn absperrender Stämme. Gerade hier liegt stets der Eindruck der Realität des Landes, welches bei Ruisdael mehr als Bühne wirken mußte. Von gleichem Geiste ist, wie nicht mehr die fast tizianartig noch bedingten Prunkbäume gegeben werden, sondern wieder wie zu Anfang des Jahrhunderts kärgliche Heimatstämmchen hergenommen sind. Die Wipfel auf den schwanken vorderen Stengeln wehen wie Wölkchen hoch im Himmel, so daß hierin und in der großen Ausrichtung, in welcher Tiefen-, Quer- und Hochzug als drei Urwirkungen fühlbar werden, kraftvolle Weite sich ergibt. Doch ists die Größe schlichter Alltagslandschaft, ganz ferne der Allee etwa Hackaerts. Jene vom Süden her erweckte Klarausrichtung aller Teile hat sich mit der zu tiefem Atmen treibenden und wasserdunstigen Landschaftsart etwa des Goyen voll durchdrungen.

Indem das Stück unklar entweder 1669 oder 89 datiert ist, ist dieser ganz entscheidende Entwicklungspunkt noch nicht fixiert. Lokalverhältnisse läßt man, doch wohl mit Recht, für spätere Ansetzung, Gesamtverfall jedoch der holländischen Malerei für frühes Datum sprechen. Da jene körperlichen Temperamente in späteren Jahren abzusinken neigen, weil weniger Hingabe als vielmehr bloße Kraft des jungen Bluts sie trieb, so wär zwar der Bericht erklärlich, Hobbema habe seine Kunst im Stich gelassen, nachdem ein fettes Ämtchen und Heirat erreicht gewesen. Doch bliebe dann ein vierzigjähriger Lebensrest ohne jede Kunstbetätigung, — für einen Menschen unwahrscheinlich, dem Malerei wie Wenigen Natur gewesen ist. —

Wir haben oft gesehn, daß keine Nation und Zeit vorher die nächste Umwelt derart zum Gegenstand der Kunstauswirkung werden ließ. Wie sich die Spannung zwischen Form und Inhalt völlig minderte, so auch die zwischen Kunstobjekt und dem Objekt des Alltagslebens. So wurde von dem Seevolk, was keineswegs selbstverständlich war, auch ohne weiteres das Meer ergriffen und eine Bildgattung geschaffen, die maßgebend für solches Thema aller späteren Jahrhunderte geworden ist. Wieder zieht sich

die Durcharbeitung einer Sphäre als feste Bildgattung durch das Jahrhundert. Gab es bereits vorher gelegentlich Marinebilder, — und nachher hat dies Thema nicht mehr aufgehört zu leben — so ist doch die geschlossene Kette der Erscheinungen und ihre Qualität einzig geblieben.

Im 15. Jahrhundert war das Seebild nur in den Miniaturen um die Eycks zu schon gewisser Auswirkung gekommen. Im Seefahrerstaat Venedigs im 15. und 16. Jahrhundert hatte das Seebild nicht erblühen können, weil weder die Themenfreiheit voll errungen, noch die Weite des Raums, in der die Gegenstände treiben, bereits die Bildform war, in der man alle Welt ergriff. Malerischer Fluß des Farbauftrags tats nicht allein, erst freies Raumgefühl brachte die wichtigste der Vorbedingungen. Dann aber waren die Verhältnisse fürs Seebild nicht viel anders als für die Flachlandschaft mit weitem Himmel überhaupt. Wie alle Welterkenntnis sich am Theologischen entfaltet hatte, so auch alle Weltgestaltung an biblischen Stoffen. Für das Seebild war es die Jonasgeschichte, die stets auf Meer und Schiff verwies. P. Breugels Wiener Bild ist hier bezeichnend. Ein zweiter Quell war das dinglich gebundene Schiffsporträt zur Festhaltung bewährter Typen oder zur Erinnerung für den Besitzer. Dazu kam dann schon etwas freier das Festhalten gesamter Häfen, Flottenrevuen und Schlachten. Fast alle diese Seiten waren in der P. Bruegel-Graphik schon vorhanden. Von hier zum freien Seebild führt nun ein ähnlicher Prozeß wie von der Architekturzeichnung zum freien Architekturbild: allmählicher Austritt aus einem Zwecksystem zugunsten rein ästhetischer Betrachtung.

Die erste holländische Periode des 17. Jahrhunderts ist durch den Haarlemer HENDRICK VROOM und den Amsterdamer AERT ANTUM bezeichnet. Auch hier beginnt man sozusagen beim Figurenbild, indem man die Figur des Schiffs als Einzelexistenz genießt. Es steht meist noch im Vordergrund, ist jedenfalls herausgehoben, auch wo es in Mehrzahl auftritt. Meer und Himmel sind meist nur spärlich gefühlte Zutat, der Horizont noch etwas hoch, womit das Demonstrierende, wie es die Frühzeit allenthalben liebt, ermöglicht war. Mit dieser Aufsicht, greifbar fester Formengebung, mit scharfer Zeichnung ungezählter Einzelteile wird das kleinteilig Reiche aufgesucht, durch hundertfältige Zerspaltung kühl glitzernder und glatter Farbe noch vervielfältigt. Aufregend Tausendgliedriges wird angestrebt durch schmuckste Schiffstypen mit reicher Schnitzerei und komplizierter Takelage, durch möglichst eine Unzahl winziger Menschen in scharf geschnittener, stehender Bewegung, durch abenteuerliche Handlung mit Schlachten oder etwa einer Explosion. Bei guten Stücken eine köstliche Verbindung von Gesamtphantastik und von Einzelpräzision. Hier zu Jahrhundertanfang für die Schiffsbegegnung ein Zustand, der der Binnenlandschaft in Art etwa des jüngeren P. Bruegel, oder dem Architekturbild auf der Basis Neefs entspricht, wo überall mit einer kühlen Zierlichkeit ein kühnes Maximum von Gegenständen, Richtungen, Bewegungen sich kreuzen soll.

Der Entwicklungsverlauf entspricht nun größtenteils dem aller Landschaft überhaupt. In einer zweiten Phase sieht man nichts von der alten „Weltlandschaft“. Es folgt das Selbstverständliche, Alltägliche, der Wirklichkeitsausschnitt als Bildinhalt. JAN PORCELLIS, wiederum ein jung Verstorbener, ist hier Führer. Er hat die neue Weise schon seit 1620, als die sonstige holländische Landschaft noch älterem Systeme huldigt. Er bleibt zunächst bei kurzem Wellenschlag und hurtiger Eindring-

lichkeit der kleinen Form, vielleicht durch Einfluß Callots neu erregt. Doch folgt dabei — und dieses ist entscheidend — auf jene Phase fest und reich verschränkender Kontraste diejenige gelöster monotoner Einheit. Auf glitzernd Glattes, meistens Buntes die aufgerauhte, stumpf graubraune Oberfläche. Auf das Luftlose nun die trübe Atmosphäre, welche die fertigen Teilstücke miteinander zu verschmelzen anfängt. Damit sinkt die Bedeutung dieser Einzelstücke selber. Weder in Schiffen, noch in Handlung oder Küste das Außerordentliche, Hervorstechende, man faßt zum schlichten Kutter Liebe, das stille Fischerbild entsteht. Die Schiffe ziehen sich von den Rändern mehr ins Innere, vom Vordergrund mehr in den Hintergrund zurück. Das Fahren ist erst jetzt empfunden. Windbahnen treiben die einsamen Segler in weiten Abständen vorbei, die Masten liegen möglichst schief und in der Atmosphäreströmung. Indem die Schiffe weniger und kleiner werden, tritt nun das Meer in seiner Weite vor, wobei die schwachen Licht- und Schattenstreifen wechselnd seitlich über seine Fläche ziehen, jetzt erst sind Wasser, Nebel, Böe spürbar. Alles eint sich in weißlich grauem, trockenkörnigem Gesamtton, der oft ins Grünliche und Braun hinüberspiegelt. Der Horizont hat sich gesenkt, somit ein Urverhältnis aller Kunst geändert. Man sieht nicht mehr als überlegen Formender von oben her, sondern ist heruntergestiegen, hat gleichen Horizont mit aller Welt genommen. Das Meer liegt damit nicht mehr linearperspektivisch ausgestreckt, sondern schon dunstverkürzt vor uns. Wie überall in der Geschichte wirkt die eine Phase weiter, als bereits eine andere eingetreten ist. So steht ein W. van de Velde d. Ä. sein Leben lang zwischen der zeichnerischen Einzelvielfalt und aufgelöstem Einheitston inmitten.

Brauchte der übrigens durch sein Verweilen in Antwerpen dem Vlämischen verpflichtete Porcellis (gerade wie der junge Rembrandt) lebhafte Teilbewegung noch als Einheitsmittel, war ferner dieser ganzen Richtung überhaupt die Bildeinheit nur unter Bräunung und allseitiger Schattendämpfung möglich, so sollte nun in einer dritten Phase der volle Tagesschein eintreten und alles licht- und farbvoll klären, zugleich die Einheit nun als eine völlig ruhende bestehen. SIMON de VLIEGER *Abb. 164*
(Abb. 164), welcher hier entscheidend wird, macht nacheinander alle Stadien durch: Von der vielteilig ausgreifenden Phantasielandschaft kommt er zum einheitstonigen Naturausschnitt, der gegen 1640 durch Sonnenlicht belebt erscheint und schließlich gegen 1650 innerhalb der errungenen Naturnähe zur lichtgetränkten, stehenden, konstrastdurchstellten Komposition sich steigert. Mit dieser letzten Phase setzte Vlieger um Jahrhundertmitte eine neue Haltung durch. Jetzt gibt es strahlendes Licht und durchsichtigen Schatten, ein Scheinendes und ein Beschienenes. Indem das Licht nicht mehr dumpf in sich zurückläuft, sondern auf wieder reich verteilte Schiffe fällt, entzündet sich nun seine ganze Farbigkeit. Dasselbe nordische, voreilig meist als grauverhüllt bezeichnete Gestade erscheint mit einem Schlage völlig anders. Es herrscht jetzt eine Auffassung, die der gleichzeitigen italienischen Tageslandschaft nahesteht, das klare Morgen- und das klare Abendbild. Der Schein, nicht mehr gedämpft, zerstreut, strahlt nun vom Horizonte her gesammelt. Ein spiegelglattes Meer und die Natur mit angehaltenem Atem, aus einer Grundstimmung heraus, wie sie auch andernorts z. B. im Gesellschaftsstück de Hoochs, Vermeers entstehen sollte. Nicht mehr seitliche Mastenlegung im Sinn des Wellenzugs der Bilder:

jetzt klare Vertikalen aufgerichtet auf still gestellter präzisierter Ebene. Und von der seitlichen Ausdehnung heben durch Wolkenvorstoß oder Segel-Gassen sich nun entscheidend Tiefenwerte ab. Nicht minder fangen die Materien an, sich abzuheben, etwa der hölzerne Schiffsrumpf vom blanken Wasserspiegel.

In dieser neuen Form des Seebildes war wieder eine Art Paradebild gegeben, aber nun nicht mehr keckes Paradieren einzelner Hauptobjekte, denen sich andere unterstellen müssen. Es ist jetzt das Gefühl für Schiffs- und Mastenwald, d. h. ruhiger Kollektivbegriff mit räumlich stark gestuften Werten da. Wie Pfeilerreihen eines Domes ragen die Schiffsgestalten hoch und bilden Gassen oder Querblicke.

Derartigen Bildtypus, der alles Werden, Sichverändern als eine Brechung bloßen Seins zu fassen liebt, führen Jan van de Cappelle und W. van de Velde weiter. Sie schließen derart intensiv sich an, daß die drei Künstler Vlieger, Cappelle, Velde eine Zeitlang zu verwechseln sind. Dann biegen sie jedoch nach drei verschiedenen Richtungen auseinander, die teils individuell, teils zeitbedingt erscheinen. Gerade für ein völlig
Abb. 165 gleiches Thema wäre die Durchvergleichung aufschlußreich. Ein Bild CAPPELLES, wie das der National Galery von 1650, erweist voll den Zusammenhang. Jedoch die Anordnung wird lässiger und scheinbar zufällig, die Gassen, wo sie noch bestehen, sind nicht an ihren Tiefengliedern abzulesen, sondern als Einheitsraum zu schlucken. Der letzte Rest von Nebenordnung und sachlich klarer Aufstellung ist aufgelöst zugunsten reicherer Begegnung oder wohligen Sichtreibenlassens. Verschwimmend wird der Unterschied von Haupt- und Nebentiefenrichtung. Alles wird fetter, satter, fülliger empfunden, der Wasserspiegel nicht mehr präzis und fest wie Eis geplattet (vgl. Abb. 164), nicht mehr in zeichnerischer Klarheit mit kleinen Wellenzügen eingeritzt, die Wasserfläche wird als flüssiger Schimmer hingenommen. War bei de Vlieger trotz vollen Stoffgefühls das Meer oft noch gleichsam ein harter Boden, reizvoll gesteift ins Bild gestellt, auf dem mitunter bis zum Rand die Schiffe festen Gleichschritts aufzustehen schienen, so war jetzt erst das Schwergefühl, einsinkendes Gefährt und weichendes Gewässer spürbar. Das Schweben der Schiffskörper zwischen Wolkendunst und feuchter Tiefe kommt zum eigentlichen Ausdruck. Der Sinn für das Klimatisch-Atmosphärische erreicht fürs Seebild seine höchste Fülle hier. Kein Wunder, daß der Himmel oben nun reichste Ausdruckskraft entfaltet, und andererseits die Spiegelbilder unten zauberisch aus der Tiefe funkeln. — Im Ganzen bleibt Cappelle bei den sommerlich durchsonnten, lautlos stehenden Gewässern. Nur ausnahmsweise gibt er Winterbilder mit gefrorenen Kanälen. Wieder gilt für das Ganze, daß die monochromen, grauen Bilder frühere, die warmen, satten, spätere Werke sind. Vielleicht wirkt bei dem Wandel Rembrandt mit, den Cappelle leidenschaftlich sammelte.

In einer „ruhigen See bei Sonnenuntergang" (Abb. 165) — wir können nur dies zweite Beispiel bringen — erscheint bei Rückkehr hier zum schlichten Fischerbild die Einheit aller Form und Farbe ganz besonders milde. Wie fern jedoch etwa der Goyenschen. Der Einheitston ist weiches Silberblond, doch nur als zartes Dunstgespinst über der vollerblühten Farbe.

Einen dritten Wert auf dieser dritten Stufe erhält das Seebild durch W. van de VELDE d. J., den Bruder Adriaens. Ließ Vlieger ein gewisses Maß von Zeichnung
 walten, hatte Cappelle einen völlig malerischen Stil, so gibt der reife Velde sozusagen

einen plastischen. Er hat in seinen vollen Leistungen es nicht so sehr auf luftig Schwebendes, als vielmehr auf die Schiffe selber abgesehen. Natürlich nun nicht mehr in alter tastbarer Beziehung, auch nicht im alten Sinne ihrer Einzelheiten, sondern sozusagen ihres Fleisches und Volumens. Die Schiffe treten wieder isolierter vor, wobei sie gerne sich an Zahl vermindern. Die Farbe ist weit weniger auf gleitende Verbindung als vielmehr Schwere ihres Stoffs bedacht, sie hat, besonders für das Segel, oft etwas teigig Dickes, ja ist mitunter stumpf bis lederzäh. Plastische Werte sind herausgewölbt, denen sich andere etwas körperlosere unterstellen. Im „Kanonenschuß" hat Velde selbst Atmosphärisches in seinem Sinne körperlich gemacht, indem Schußwolke, Schiff und Segel seltsam geballt und leibhaft vor uns stehen. Oft setzt sich Velde gegen die Genossen ab, wie Hobbema gegen die seinigen.

Auch Velde führt das Thema Vliegers, Bootschau bei völlig glattem Meere weiter. Aber bis übers Ende des Jahrhunderts lebend, ergreift er schließlich wieder die bewegtere Bildform. Sie will nun freilich farbiger, zugleich gelassener als jene graue ängstlich schnelle des Porcellis vor uns stehen. Abraham Stork begleitet dieses Streben, das eine vierte Phase der Gesamtentwicklung darstellt. Neue Bewegung, Handlung, Sachpointe aber mußten, damit die Einheit nicht zerfalle, wieder etwas Farbendämpfung bringen. So kommt auch hier das kühlende Helldunkel des Jahrhundertendes. Nicht mehr aus Toneinheit von innen her wachsen die Farben auseinander, sondern verschiedenartige Lokalfarben scheinen von außen her einander nahgebracht. Nur selten erreicht man hierin etwas von der wunderbar zwiespältigen Schwere eines Witte. Der „Sturm" zu Amsterdam und ähnliches führt sogar schon ins 18. Jahrhundert: im Hochformat und Bildausschnitt, im Vordergrund, der weder in plastischer Nahform noch einer Horizontalen Halt erstrebt, ebenso in dem diagonal mit kühnem Zuge aufgerissenen Himmel. Nicht mehr die festgelegte große Schiffsgestalt mit etwas Landschaft wie im Anfange des Marinebildes, sondern dieselbe Großgestalt jetzt frei den Raum durchfahrend. Ludolf Backhuysen ist es schließlich, der alle Eigenschaften des Jahrhundertendes zeigt: In dem gelösten Ton genaue Zeichnung, in allem Atmosphärischen die harte Dinglichkeit, in einer durchaus beibehaltenen Raumeinheit eine manchmal beinah abstrakte Stückarbeit, in freiestem Bewegungszug beharrendes Detail, in einem kühlen Gesamtton leis stechende Farbenkontraste.

Eine ganz andere Gattung Landschaftsmalerei war die, welche das Haus, die HAUSERGRUPPE im Freiraum schildern wollte. In diesem Thema lagen ganz besondere Bedingungen. Im Gegenstande schon, der nicht die Monotonie und Einsamkeit, sondern die Wohnlichkeit der Erde in sich trug, mochte sie nun betont oder bewußt verhalten vorgetragen werden. Räumlich sodann etwa beim Straßenzug durch die Beschließung des ausfließenden Freiraums mit Wand und Grenze, womit eine teilweise Interieurisierung mit allen ihren Folgen auch für das Licht stattfand. Der Fläche nach, indem den irregulären und wechselnden Gebilden von Baum und Himmel das geometrisch Feste des Häuserblocks gewissen Halt und manche Festigung erwies. Besondere Wirkung schließlich auch der Farbe nach, wozu der leuchtend rote, mit reinem Weiß gezierte Backsteinbau des Landes antrieb. — Begreiflich, daß das Stadtbild von bestimmten Generationen sehr gepflegt, von anderen über-

gangen wurde. So kann man an der Stellung von Haus und Häusergruppe in der Landschaft eine Geschichte dieser selbst ablesen, hauptsächlich in bezug auf Stufen der Ausrichtung des Bildzusammenhanges. (Versprengte Vorläufe sind hierbei nicht zu nennen).

Bei ESAIAS van de VELDE gibt es wohl Häuser, aber sie spielen keine wesentliche bildnerische Rolle. Bei GOYEN handelt es sich dann nicht um das präzise, feste Haus, das klar gegeben wäre, sondern um das wellige Auf und Nieder der im Dünenland verlorenen, selbst gekrümmten Hütte. Zwar gibt es Stadtansichten, aber das Architektonische ist kaum genossen, es ist nur allgemein gefühlt, mehr einer Dunst- und Tonentfaltung dienstbar. Erst mit den vierziger Jahren, als ein neues, leise architektonisierendes Bildgefühl anhebt, waren die Voraussetzungen da, das Haus als solches wahrhaft einzustellen und aufzubauen. Mit überall erwachender Farbigkeit ward nun der koloristische Wert des holländischen Backsteinbaues fruchtbar. Indem man nun das bloße sich Verlieren in der Ferne meidet, sie vielmehr mit der nahen Grenzform kontrastiert, war auch von hier aus die Voraussetzung erfüllt. Ein Bild wie SEGHERS' Blick bei Lüttich war nur in seiner Spätentwicklung möglich.
Abb. 166/167 Der Blick VERMEERS auf einen Teil von Delft (Abb. 166), obgleich noch mehr aufs malerische Ganze einer Stadt ausgehend, wie das von Goyen, Seghers her bekannt, mehr noch der ersten Hälfte des Jahrhunderts angemessen war, ist dann schon ganz in jenem neuen Sinn: Mit der großen allgemeinen Vorstellung vom feuchten luftgesättigten Freiraum verbindet dieses undatierte Bild — ein Hauptereignis des Jahrhunderts — ein aufgeklärtes, bis in alle Winkel leuchtendes Eingehen auf architektonische Sonderform und -farbe. Es steht an diesem schönsten Punkte der Entwicklung. Im übrigen zeigt es auf höchster Höhe alle bekannten Eigenschaften des Vermeer.

Ein einziges sammetweiches Gelb des Vorderufers hebt sich mild vom geruhig raumausmessenden Schimmerspiegel ab, welcher ein einzig fließendes Grüngrau, in jene erste Wand des Stadtbilds überführt, wo altes Ziegelrot in allen Stufen, mit Ocker, Blau und Grün entgegensteht, das Ganze überblüht von lichten Wolken. Die große Stille durch die große Form gegeben, wobei bezeichnend der Kanal wesentlich breiter als sein Vorbild wird. Dazu Vereinfachung des Gegenständlichen, indem z. B. ein bewegter Busch (wie er im Vordergrunde einer Skizze stand) nicht aufgenommen ist, im Bilde selber nachträglich noch eine schreitende Figur gelöscht wurde. Dieselbe Steigerung durch Unterordnung kleinerer unter größere Formenzüge, so links das Schiff unter den Uferstrich und parallel die Firste unter eine einzige Gerade. Indem auch rechts trotz steigender Silhouettenbrechung ein eigentlicher Vertikalschluß unterbleibt und nach dem letzten Türmchen nochmal mit neuem Lichte seitlich ausgegriffen wird, herrscht mit der unbegrenzten Strand- und Wasserbreite die weitgedehnte liegende Erstreckung (wogegen Maste, Menschen, Giebel, Türme vergebens sich rechtwinklig wie in kurzen Stößen legen).

In einem anderen, wohl zuvor entstandenen Häuserbild Vermeers (Abb. 167) ist das architektonische Gewicht vergrößert. Die Weite des Freiraums ist ausgeschaltet, die enge Gasse mit beinah verstelltem Himmel ist gewählt. Dadurch ist fast das ganze Bildfeld mit allen Stufen bläulich-warmen Ziegelrots besetzt, durch Weiß und etwas
 Grün gemildert und zugleich verstärkt. Es ist im Sinn der frühen Werke flüssiger

Nahraum mit etwas dickerer Farbigkeit gegeben. Herrscht mit der Hausfront die ragende Fläche, so hält als Gegenrichtung sich die Tiefe, in Tordurchblick und Pflasterrillen, eng und unterstimmig. Es ist wie immer bei Vermeer, die Richtungsgegensätze, seien es die der Fläche oder die des Raumes, werden als ungleichwertige und sich durchstellende, nicht als sich findende gefühlt. Hierin ganz anders als etwa bei P. de Hooch und dessen Backsteinhöfen, wo statt des dualistisch zart gespannten ein ausgleichend gelöstes Raumgefühl zu spüren ist. Bei jenem Bild Vermeers ist durch den abgebrochenen Teilanblick und völlige Asymmetrie der Bildakzente zugleich weit mehr Barock als bei de Hooch zu fühlen.

Was nun das eigentliche Straßenbild anlangt, das sich im Gegensatz zum heutigen in einer wunderbar bedächtigen Stille hielt, so konnte man, was beides eigentlich Vermeer vereinte, entweder ein mit allem malerischen Zufall Gewachsenes, ein Beieinander von Pflanzen, Bauten, Menschentreiben, kurz ein Naturhaftes empfinden, was Jan van der Heyde tat. Oder man konnte das Abstrakte der Erscheinung, das von Menschenhand methodisch Ausgerichtete, das eigentlich Architektonische des Themas fassen, was G. Berckheyde tat. J. van der HEYDES Liebe zum *Abb. 168*
heimatlichen Stadtbezirke ist bereits außerkünstlerisch bezeugt durch seine Erfindungen für Feuerspritzenschläuche und Stadtlaternen. Mit unerreichter Sorgfalt aber läßt er diese Pietät im Bilde walten (Abb. 168), wenn er das winkelig Idyllische, das Zierliche holländischer Backsteingrachten mit sauberem Pinsel pflegt. Seine Ausführlichkeit ist zärtliches Zuendeformen, kaum je mechanisches Fertigmachen. Und alle zeichnerische Kleinarbeit bindet gepflegter malerischer Glanz. Im Hohlspiegel scheint all die bunte Außenwelt gefangen, eng funkeln die präzisen Formen beieinander. Das ganz intime Leben wird gesucht. Deshalb wird bereits bildnerisch von den zwei Möglichkeiten gegenüber der neutralen Außenwelt nichts weniger als Formvergrößerung, sondern die Formverkleinerung gewählt, in vollem Gegensatze zu Vermeer. Die roten Häuschen glühen meist wie für ein winziges Geschlecht, alles versteckt und eng, einander hegend, und ohne Gegensatz von größeren Flächen. Baumkronen stehn wie grüne Mückenschwärme. Munter bevölkert man die Straße, doch mäuschenstill ist alles Sommerleben, oft regt es sich kaum hörbar auf den doch geschäftigen Grachten. Meist wie geflüstert sind die Bilder, dabei von einer musterhaften Artikulation der Sprache. Was dieses leise Pflegen anbelangt, so ist bis in die Einzeltechnik, Einfluß A. van de Veldes festzustellen, der in Heydes Bilder ganz besonders gern die Menschlein eingetragen haben soll. Ein Streben des Jahrhundertendes, die Bildakzente immer dichter und das Email der Farbe immer sorgfältiger verschmolzen herzustellen, erscheint uns hier einmal ganz innerlich bedingt.

Der Haarlemer G. BERCKHEYDE, (Bruder des Innenraum- und Genremalers Job), *Abb. 169*
übernahm bei gleichen Themen eine andere Rolle. Er gibt, wo er selbständig auftritt, das holzschnittmäßig Derbe Haarlemer Kunst, beschränkt sich auf die rechtwinkelige Ausrichtung. Wie aus dem Baukasten, d. h. aus einfachsten ähnlichen Teilen errichtet er ein Bild vor unseren Augen (Abb. 169). Nicht nur für die Gebäude selbst, auch für den Hohlraum zwischen ihnen die reguliert abschließende Gestalt. Verliert sich von der Heyde gerne schräg und lässig in die Ferne, so hält Berckheyde zu der Fläche ein sehr eindeutiges Verhältnis durch. Sogar das Lichtspiel wird in diesem Sinne umgedeutet: Wie Balken stehn die Lichter an den Wänden, möglichst genau

zusammenfallend mit dem Flächenschnitt, der Schatten wird als Projektion des Baues empfunden. Die Menschen selbst, so frei sie ausgeteilt, sind keineswegs als Gegensatz gegen die derbe Stummheit der Architektur gedacht, sie sollen nur die an das Anorganische vollkommen hingegebene Betrachtung steigern, inmitten der Grandezza ihres Wandelns fast versteinernd. Somit auch nicht bewegend warme Farbe, sondern bewußt die kältere, abweisende. Oft aber auch nur milchig flau, kartonhaft trocken wie die Formenwelt. Im Bänder- oder Streifenwerk der Formenbildung ist nicht mehr Anschluß an A. van de Velde, sondern eher an de Witte zu verspüren, wenn auch ins wacker Bürgerliche abgewandelt.

Wie die Landschaft in allen Arten, als Seedarstellung, Polderlandschaft, Waldlandschaft auftritt, so auch der Mensch in den verschiedensten Verhältnissen. Bezeichnend für Rembrandt und seine Schule war, daß er seiner allseitig aufgegriffenen Wirklichkeit eine weitreichende Bedeutung unterbaut, heimlich seine Holzhackerfamilie zur Weihnacht, seine Alten am Kamin zur Tobisgeschichte weitet. Wo eine solche heimliche Bezogenheit (Grenzfälle bleiben unserer Deutung überlassen) ausbleibt, tritt ohne wesentlichen äußeren Unterschied das sogenannte Sittenbild in die Erscheinung, das als breit angelegtes Bauernbild, als schmückendes Soldatenbild und als intimes Musik- oder Gesellschaftsstück jeweils in fester Tradition ein Stück sozialen Lebens zeichnet, deutet.

Was das BAUERNBILD anlangt, so mußte es gemäß der Abwandlung damaliger Kräfte zuerst zur vollen Blüte kommen, es liegt auch hier im Vlämischen der Vorstoß. Schon P. Bruegel hatte im 16. Jahrhundert dem Bauernbild dermaßen typisch überlegene Form gegeben, daß man versucht sein könnte, von hier aus alle weitere Entwicklung allein als psychologisierenden Zerfall zu nehmen. Um 1600 überbringen D. Vinckboons, K. van Mander, J. Savery nach Holland einen Abglanz dieser Gattung, wobei mehr oder weniger mit Landschaft untermischt, sie schon zu kleineren Formaten übergehen. Ein wenig später hatte Brouwer, obgleich von Haarlem und Frans Halsens Atmosphäre mitbedingt, wieder ein Vlame, einen zweiten Typ geschaffen: statt jenes typisierend zeichnerischen das realistisch-malerische Bauernbild. Obgleich begriffliche Fesseln (Sprichwörter, die fünf Sinne usf.), von denen wir nur kleinsten Teil noch kennen, von nun ab ganz zurückzutreten scheinen, hat diese Gattung doch in Zukunft keineswegs an Lebenskraft gewonnen. Im Vlämischen wird sie durch Teniers fortgebildet, im Holländischen durch A. v. Ostade. Wenn auch nicht derart wie im Süden, so wirkt doch auch Ostades Art verbürgerlichend auf die Gattung. Schon er begann die Auflösung der Richtung, die aus dem 16. Jahrhundert ins 17. hineingewirkt hatte. Die elementare Erdkraft und wilde Schwere, die man im Bauern teils satirisch, teils mit gewaltigem Staunen wahrgenommen hatte, schwindet zwecks milderer Beschauung. Allmählich wurde der Bauer, wenn auch einiger Spott verblieb, den anderen Daseinsformen angenähert und ging in jene freundliche Stille ein, mit der zu gleicher Zeit auch Rembrandt das niedere Dasein in wohlwollender Einfühlung ergriff, wenn auch in anderem seelischen Zusammenhang. Schließlich nahm auch das Derbste teil an jenem sauberen Schönheitsstreben, das seit Jahrhundertmitte wirksam wurde. Bezeichnend hier schon Terborchs Hundelauser, wo ein Brouwer-

thema mit der einschmeichelndsten Süße, ja Vornehmheit gegeben ist. Begreiflich so, daß die Disposition fürs Bauernbild zurückgehen mußte, daß es mit der gepflegteren Bilderscheinung meist auch der Darstellung gepflegterer Stände Platz machte. Wo wie bei Dusart und Jan Steen der ältere derbe Typ wenigstens äußerlich verblieb, „verfeinerte“ sich der Gesamtausdruck in Farb-, Licht- und inhaltliche Pointen.

Mit dieser Abwandlung im Großen ändert sich auch die „Handlung“ im Bilde. War sie bei Bruegel als dumpfe Bewegung der Leiber, als grandioser Mechanismus bloßer Naturkräfte verstanden, so kam bei Brouwer, in diesem Sinne schon gefährdend, bereits der beinah psychologisierende Handlungszusammenhang herein. Waltet er hier jedoch durchaus noch drastisch im Ganzen dieser gewaltigen Leiber, so wird dieser Bewegungsantrieb bei OSTADE wesentlich verkleinert, indem *Abb. 170—172* er absinkt oder sich in Einzelwendungen verliert. Bei alledem war schrittweis die menschliche Bewegung stiller, selbstverständlicher geworden und weniger betont die ganze Bildfläche bedeckend. Der Bauer löste sich allmählich gleichsam auf zugunsten der Umgebung, der Raumstimmung um ihn herum, in die man die Aktion abklingen läßt, ob nun der Raum gegeben war oder nicht. Ostade, öfters noch im Inhaltlichen und in Bewegung aggressiv, im Räumlichen durchaus idyllisch, steht mitten zwischen dem rigorosen Anfang und dem höflich milden Ende der Entwicklung. Aus Haarlem, der Stadt alles volkstümlich Derben kommend, wo Brouwer neben Hals seine Volkstypen geschaffen hatte, bleibt er letztlich eine gesprächig mildernde, dem Rembrandt-Einfluß ausgesetzte Variante Brouwers und spinnt behaglich durch ein langes Leben aus, was Brouwers kurzes Leben wie im Sturm geschaffen hatte. Bei aller Drastik einzelner Motive — Ostade blickt hier oft sogar auf Bruegel zurück — ist doch der Lebenston Gemütlichkeit, Idyll.

Die Karlsruher Bauernschenke (Abb. 170) mag seine erste Phase zeigen, in der am stärksten A. Brouwer Vorbild ist. Der Unterschied beruht fast nur auf dem Verhältnis zwischen Raum und Gruppe: der Raum umsteht die Brouwer-Gruppe jetzt in breiter, wenn auch unartikulierter Zone und sucht den weiten Rembrandtischen Abklang nach den Rändern hin. Zwei Bildsysteme vorerst äußerlich verbunden. Das spätere Berliner Bauernbild zeigt dann gewisse Lösung des Problems (Abb. 171). Der Gruppenschluß, den Brouwer gerne hält, ist nun der Fläche und Silhouette nach zersprengt und die Gesellschaft in den Raum zerstreut. Der Raum ist aus dem abschneidbaren Nebelkranz zum wirklichen Dasein erweckt. So sprechend er entwickelt wird, so heimlich Licht und Schatten ihn durchrieseln, die wirklich schöpferischen Kräfte fehlen. Inmitten aller Auflösung bleiben Reste des älteren festen Figuralstils stehen und in dem malerisch gewollten Zimmerreichtum rein dingliche Kuriositäten. Derselbe milde Zwiespalt auch im Seelischen, gewisses Schwanken zwischen zwei sich ausschließenden Gestaltungsweisen, der des Humors und der des Witzes: Zwischen einem idyllisch-gemütlichen, versöhnlichen Lebenston als innerem Kern Ostades und einer mehr von außen kommenden, rein objektiven, ja enthüllenden Satire. — Zu einer weiteren Periode führen schon die Amsterdamer „Bauern am Kamin“ (Abb. 172) mit dem Datum 1656. Der Gruppenschluß ist gänzlich aufgelöst, das Helldunkel ist farbiger, mehr Raumvordrang als Breitendehnung da, das Ganze konzentrierter durchgebildet und dabei saftiger

im Auftrag, Jan Steen in manchem näher tretend. — Zu allerletzt erscheint die Farb- und Raumkraft wieder schwächer. Ostades Laufbahn reflektiert die ganze Zeitströmung in sich, wie es bei aufgeschlossenen, doch nicht ganz festen Größen meistens ist. So sieht man ihn von filzig Klebrigem mit flauer Buntheit zu warmen Lichteinfall und räumlicher Weitung des mittleren Rembrandt und in den vierziger Jahren schon zu immer klarerer Färbung kommen, bis er später, im Sinne Steens, beinah in transparenter Farbbreite (violett-stahlfarbig-grün) mit mancher Absetzung der Leiber voneinander und vom Raume arbeitet.

Neben jener Bauernmalerei, die selbst in diesem Land- und Zeitstück schließlich doch mehr die Rückseite des Daseins war, bestand als die Fassade allen Genres die Darstellung der „besseren" GESELLSCHAFT. Beim Tafeln, Spielen, Musizieren pflegte man ihr Treiben festzulegen. Geschichtlichen Rückschluß auf das Betragen holländischer Bürger hat man bisweilen freilich viel zu schnell gezogen. Hatte im Vlämischen Jordaens, in Holland Hals saftigste Schwelgereien aufgetischt, so war ein Bildgedanke formuliert und eine Lebensseite ausdrucksfähig, die nun, und zwar vorwiegend innerhalb der Malerei, für lange variierte, weiterzündete. Andere Zeiten oder Länder brauchen deshalb nicht weniger gezecht zu haben. Die Kunst greift doch nur einen Teil des Lebensganzen, das meistens kugelgleich beisammen ist, heraus, um ihn zu subjektiver Anschauung zu bringen. Nur dieses ists, was unserem Sittenbilde abgelesen werden kann.

Vor 1600 ist es die durch Körperkraft gemessene steife Würde, vor dem Beschauer als einem befremdenden Eindringling, unfrei, weil gleichsam eingespannt in Kräfte, die das einzelne Bewußtsein übergreifen, noch nicht in ihm zentriert erscheinen. Die schwere figurale Kunst verschmäht noch das erzählende Gesellschaftsstück. Nach 1600 erst wird dann der Mensch Herr seiner selbst und mitteilsam, Kraftauslaß schaffend seinem körperlichen Lebensdrang, um den Betrachter unbekümmert, oder gern sich zeigend. Wenn ausnahmsweise einmal Ruhe zugelassen ist, so muß die Haltung immer potentiellen Schwung und Schneid ausstrahlen. In dieser Art beginnt in den zwanziger Jahren das erzählende Gesellschaftsstück, wie es von Palamedes bis zu Hogarth leben sollte. Bald aber entspannt sich das Geladensein mit Lebensdrang; körperlich vlämisch ausgelebt, will man in Mäßigung dem Anderen sich verbinden, bis man zuletzt zu vollster innerer Reserve übergeht (Terborch und Schule). Bei nun vollkommener „Natürlichkeit" der Regung entziehen sich die Gestalten dem Affekt, ja jeder Äußerung. Nicht mehr die bildnerisch bedingte Einsamkeit des 16. Jahrhunderts, sondern gewollte und bewußte dieser Wesen. Wo sie unter sich oder zum Beschauer in Verkehr treten, tun sie es nur, um ihre innere Abgeschiedenheit zu künden. Bildnerisch äußert sich die ganze Abfolge, indem zuerst große Kurven ausgreifend durchs Bild hinstreichen, Licht, Farbe und Bewegung steif und keck zugleich. Bis späterhin die Form allmählich ruhiger und lässiger wird, indem nicht mehr Verschränkung der Bewegungen, sondern mehr und mehr der Raum in seinem Schattentone bindet. Da stellt sich alles öfters parallel, auf jede Ausladung verzichtend. Die nun ganz voll erblühte und geschmeidige Farbe erscheint sanft angehalten und nur Hauptakzenten zuerkannt.

Abb. 174 DIRCK HALS eröffnet (sieht man von Ähnlichem E. v. d. Veldes ab) gegen 1620 das Gesellschaftsstück. Während sein Bruder große Tafeln malt, ergeht sich

Dirck in Kleinformaten. Dafür aber verläßt er das von Frans meist beibehaltene Halbfigurenbild und läßt das Interieur, die freie Landschaft, das Geschehnis lauter sprechen. Das Geschehen übersteigt nun die Bedeutung seiner Träger, womit Dirck ausschlaggebend für das eigentliche Genre wird (Abb. 174). Er gibt entschlossen und diagonal viel kurze Bewegungszüge, die bei der engen Gruppierung der munteren Leiber etwas sich gegenseitig Stoßendes erhalten. Mit kindlich rundlich prallen Köpfen aller Altersstufen und einem kichernden Gelächter geht ein halb ängstlicher, halb übermütiger Zug durchs Bild. Auf einer Untermalung, die sich über zurückgehaltenes Grau kaum vorwagt, glitzert die eigentliche bunte Farbe keck heraus. In einer noch durchaus ans Gegenständliche geklammerten Ausführung flitzen doch schon verwegene Lichtblitze.

Anschließend an solche Haarlemer Gesellschaftsmalerei, die sich in den zwanziger Jahren entwickelt, arbeiten ganze Gruppen dieser Gattung, sich auf Utrecht, Amsterdam und Delft verteilend. Obgleich die hier zu nennenden Maler ein Jahrzehnt später, um 1600, geboren sind, stellen sie doch eher eine zurückgebliebene Stufe dar: sachlich gebundener und glatter in der Technik und künstlich gravitätischer in der Figur, geben sie mehr Einzelwesen als gesellschaftlichen Zusammenklang. Der sorgfältigere A. PALAMEDES, der mehr die selbstbewußte Gesittung recht öffentlich zur Schau zu stellen liebt, sich deshalb auch fürs Einzelbildnis eignen mußte. P. CODDE, der gern stahlblau gedämpfte Farben gibt, Figuren mit flachen Köpfen steif gestreckt stolzieren läßt, dem man die Mitwirkung an Halsens Amsterdamer Schützenstück von 1637 zuschreibt. JAN DUCK, der gleichmäßiger und kühler in Licht und Farbe ist und die Figuren holländisch ruhiger empfindet, nebst dem auch dem Soldatenbild ergebenen blond bräunlichen und gleichfalls etwas handlungsloseren KICK. Von dem begabten, aber jung gestorbenen DUYSTER (das Lebens- *Abb. 175*
werk der Palamedes, Codde, Duck zog sich entwicklungsarm nur allzu lange durchs Jahrhundert) geben wir zum Schluß ein Beispiel (Abb. 175). Es mag als Amsterdamer dem Haarlemer Produkt Dirck Halsens gegenüberstehen. Es zeigt nicht mehr den horror vacui und gibt mit unfreien Ansätzen bereits etwas vom stillen Raum, greift aber, bei grobknochigen Mienen, in Gliederspiel und Tracht um so barocker aus. Die ganze Malergruppe bringt ihr Bestes noch vor Eintritt des Helldunkels, und zwar in klarster Durchzeichnung und sehr verdeutlichter Bewegung, mit fester, gleichmäßig glitzernder, mehr oder weniger gedämpfter Lokalfarbe. Noch nicht die lässig selbstverständliche Einheit, sondern die reich verstrebte und betonte. Etwas Verblüffendes auch im Gesellschaftston, das in die Augen Stechende, Einschüchternde ist Trumpf. Die Bilder halten sich noch an der Grenze, wie sie zu Anfang des Jahrhunderts von Führenden schon überschritten wurde: wo ältere Phantastik, an fremden Fäden noch geführtes Gliederspiel mit natürlichen und selbstbeherrschten Menschen sich begegnet. Und was die Raumvorstellung anbelangt, so waltet noch (weniger beim Soldatenbild) Relief vor unverdunkelter, dem Rahmen parallel gehaltener Wand, vor der in seitlicher Erstreckung mit gerne unterdrückter Tiefenstufung zahlreiche Leiber einzeln aufgeführt erscheinen.

Ein wenig weiter bringt das Bild JAN MOLENAERS (Abb. 173), welcher in Haarlem *Abb. 173*
lebend aus der direktesten Verbindung mit Frans Hals hervorgeht, an seinem Weib, der Malerin Judith Leyster, die täuschendste Nachahmerschaft des Meisters stets

zur Seite hatte, schließlich durch Übersiedlung nach Amsterdam auch Rembrandts Einfluß in sich aufnahm. Unsere Abbildung zeigt, ganz im Gegensatz zu Früherem, bei einem durchaus bildnishaften Einschlag Halsens, eine nun ungesuchte und natürlichere Haltung, sodann, was nunmehr wichtig werden sollte, statt seitlich flächigem Aufweis mehr Hochformat mit einer wenn auch noch linear bedingten Tiefenstaffelung.

Abb. 176—182 Gegen die grobgestufte Gleichmäßigkeit der Bildakzente kommt nun TERBORCH mit stiller, aber raffinierter Stufung. Im Sinn der Fläche ist ihm eigen, nur einiges auf ihr genaustens zu ergreifen und neben dessen köstlich sauberer Herrichtung und saftiger Farbdurchblutung andere Stellen, wenn auch oft in nächster Nachbarschaft befindlich, gedämpft und farbenarm zu lassen. Im Sinn der Tiefe ist es ähnlich: die Vorderzone saugt alle Helligkeit und Farbe peinlich aus dem Raum, so daß dem Hintergrunde wenig davon bleibt. Wie in der Fläche man elastisch, wenn auch leise, aus dem Betonten in das Unbetonte gleitet, so auch im Raum: die Tiefenstöße sinken ab in zarter, aber völliger Entschlossenheit. Ein Tiefenseil wird dabei weder im alten noch im Sinn Vermeers benutzt. Jetzt ist die Perspektive immanent und nur noch optisch. Schattiger Grund ist jetzt das Bett der schönen Dinge. Er steht weit hinten, zart graugrün als gleichmäßiger und dünner Seidenschleier, und läßt die Form der Wand noch eben klärend durch. Ist doch für Terborch, der weit später als Brouwer, Goyen, Rembrandt geboren, der Schatten nicht mehr ein bräunlicher Urstoff, aus dem alle Erscheinung sich verdichtet, um bald in ihn zurückzugleiten. Teils von der offenen Farbigkeit des mittleren Hals ausgehend, teils vom älteren genauen Gesellschaftsstück bedingt, ergibt sich eine andere Art, welche nun in die Zukunft weisend, die Schattengebung weitgehend der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ausmacht. Dämmer und Ton sind nicht mehr so gewichtige Wirklichkeit als die Figur. Gewänder, Körper arbeiten sich nicht erst daraus hervor, sind aus dem Urgrund bereits abgeschieden. So soll in aller weichen Farbeinheit ein leiser Dualismus walten: gedämpfter Schattengrund von hinten her als bloße Folie gegen sanft geschlossene Hauptobjekte. Als farbige Inseln stehen sie im matten Ganzen. So sehr Terborch vor allem „Maler" ist, so nimmt er an solcher Sonderstelle die Farbe derart dicht und intensiv, wölbt hier so greifbar vor, daß inmitten eines malerischen Stils die Tastinstinkte aufgerufen scheinen, etwa die Seide anzufühlen.

Auch seelisch nun die zarten Gegensätze: mit einer geradezu rembrandtisch leisen Einfühlung in die Personen, die hier dem Gesellschaftsstücke eigen wird, verbindet sich seltsam ein kühles, distanzierendes, rein klären wollendes Beschauen von außen. Bei Kenntnis jeder Innenregung hält er im Grunde mehr von einem Seidenkleid als seinem Inhalt.

All diese Gegensätze, die den geheimen Reiz Terborchs bedingen, sind freilich nun versteckt und leis gemacht. Edelobjekt und Nebending bindet ein zarter Schmelz der Oberfläche. Bei einer deutlichsten Phrasierung doch immer wie ein Hauch Pedal. Innerhalb der stilisierenden Intensitätskontraste doch eine stete, photographische Sachlichkeit und die Faktur durchgehend von der höchsten Immanenz, die je dem malerischen Stile eigen war. Das Leise nun vor allem in der Handlung, wo man mit wenig Fingern nach dem Spitzglas greift. Nicht anders, als im Allerkleinsten die Einzelstriche sich verschmelzen, verschmelzen auch die Einzelmenschen

behutsam dem Gesamtvorgang, man sondert sich nicht mehr mit Lachen oder Gesten aus, gemeinsame Verschwiegenheit, Geflüster sind jetzt Lebenston. Wie peinlich diese Ruhe angestrebt, wird erst ganz klar, wenn man erfährt, daß manche Stücke früher boordeeltjes hießen, wodurch mit einem Schlag ein ganz besonderes Licht auf diese Kunst geworfen wird. Für Terborch jedenfalls bezeichnend, daß die boordeeltjes als Salons erscheinen, der Liebeshandel als väterliche Ermahnung gilt.

Aufenthalte in Amsterdam, Haarlem, England, Italien, Spanien haben dem wählenden Geschmack Terborchs von seiten Rembrandts, Halsens, Dycks, Velasquez' und der Italiener die reichste Anregung gegeben. Doch ist in seinem abgewogenen Wesen nirgends ein Fremdkörper zu merken. Wegen spärlicher Datierung ist die Entwicklung noch nicht durchgeklärt. An gleichen, durchgehenden Themen wird man die Folge aber spüren. So ließe sich z. B. die Bilderkette mit einem stehenden Boten bilden: Bald auf den Dresdener schreibenden Offizier folgt wohl der Dresdener lesende, sodann etwa der Münchener Liebesbrief, dann die Haager Depesche und dann der Petersburger Bote. Zuerst sind die Figuren noch ein wenig stumpf und steif, bildfüllend hingestellt. Wo, wie auf der Berliner Konsultation, Außerfigürliches betont erscheint, ist es noch plump und schwer, noch nicht in sparsamer Geschmeidigkeit von Aufteilung und Farbengebung. Nachdem hauptsächlich im Porträt der vierziger Jahre die zarte Sachlichkeit herausgebildet, ist Terborch anerkannter Bildnismaler und kann es wagen, 1648 im „Friedensschwur zu Münster" eine einstweilen zusammenfassende Darstellung seiner Kunst zu bieten. Ist sie bereits erfüllt von jener geflüsterten Psychologie und jenem schattenden Raumgrund, so fehlt auch hier, wohl unter Halsens Einfluß, trotz aller Stille noch die völlige Gelassenheit des Stehens und der Charaktere. Noch sind (nicht nur durch diesen Gegenstand bedingt) die Staatsgesichter etwas sonderlich herausgewichst, mit einer versteckten Fahrigkeit in den verdutzten Köpfen, die, wenn auch noch so klein, mit immer noch äußerlich demonstrierender, noch nicht der selbstverständlichen Menschenkenntnis gegeben sind.

In der Haager Depesche von 1653 (Abb. 176), wenn auch in dem durch Falten, Blicke ein wenig zart und eng gehäuften Komplex der Sitzenden noch voriges Werk nachklingt, ist doch nun schon der ganze Terborch spürbar. Für das Soldatenbild, das hier noch weiterwirkt, ein völlig neuer Lebenston. Neben dem vollen Aufweis eines Paares, das durch Bewegung, Blick sich regt, die ganz beruhigte und durch die Tür gehaltene Vertikale eines Boten mit beinah abgewendetem Gesicht, alles in abgedämpften Zimmergrund gehüllt. Die schon zuvor erschlossene Lebensregung nun schon in aller Stille aufweisbar. Die atemlose Ruhe mitten im Flusse einer Zufallshandlung. Sowohl die Leiber als die Individualitäten gehen in die leise Strömung menschlicher und stofflicher, daneben räumlicher Bezüge ein.

Die wesentlich geschmeidigeren Menschen und Stoffe werden in einem weiteren Entwicklungsschritt bewußter innerhalb des Rahmens ausgelegt, wobei die Flächen stetiger sich wölben und die Intervalle ausgewogener sind. Das Soldatenstück tritt nun als schließlich derber Gegenstand zurück zugunsten „höherer" Gesellschaft, unter immer glanzvollerem Dominieren einer Frau in lichter Seide (der Schimmel Wouwermans, der Silberstamm Ruisdaels!). In der „Väterlichen Ermahnung", die bald darauf entstanden sein wird, hat man mit leisem Nachklang noch des Mili-

tärischen den neu verfeinerten Hauptvorwurf schon äußerst voll und beinah isolierend. Auf weiteren Bildern schmiegt er sich nach Raum, Ausrüstung und Farbe eher etwas sachter ein, wobei andererseits das Juwel des Frauenkleides durch nunmehr Bürgertracht der Herren gern ohne Konkurrenz, neutral gefaßt erscheint.

Die Londoner Musikstunde (Abb. 177) zeigt dann den Lebenskreis, in dem der reife Terborch sich ergeht. Die wieder durch Profilfigur gegebene seitliche Beziehung durch das Taktieren, Tisch und Hund mit sanftem Ausgreifen nach vorn durchwirkt, die Raumtiefe durch klarere Wand nicht mehr ins Unbegrenzte sinkend. Bereicherung auch darin spürbar, daß eine Mäuschenstille gerade mit ihrem Gegenteil durchsetzt erscheint: Taktieren, Spiel, Gesang. Hätte es Hals, durch diese Handlung hingerissen, hier voll erdröhnen lassen, so liegt der Reiz Terborchs gerade darin, daß ein an sich durchaus Geräuschbewegtes ins ruhende Pianissimo gezwungen wird.

Auch in dem Petersburger Bild (Abb. 178) liegt eine jener Dreiergruppen vor, die Terborch ganz besonders liebt, um farbliche und menschliche Beziehungen zu der barockerweise aus der Mittelachse gerückten Hauptfigur mehrstimmig, möglichst reich zu spinnen. Das Bild, das wohl der gleichen Periode angehört, gibt nochmal schmelzenderes Glanzgewand, will größere Geschlossenheit, verschiebt die Werte nach der Seite und wölbt dabei noch etwas mehr nach vorn aus, wobei der Tisch und Vorderstuhl den sanften Vortrieb unterstützen. Als Arztbild mit dem beliebten Zeitthema der „eingebildeten Kranken" hat es die unergründliche Objektivität, wogegen hier etwa ein Steen mit leisem Spott hervorzubrechen liebt. Und was bei Steen und Späteren beinah auseinanderfallen sollte, geht bei Terborch noch ganz zusammen: die rein psychologische Finesse, die andere Maler ausgeschaltet hatten, wie sie etwa des Paares Blickbeziehung gibt, und die stillebenhafte Fassung etwa eines Seidenkleids, das, eine Einstellung für sich, mit jener kaum etwas zu schaffen haben kann.

Ganz dieser letzten Seite hingegeben ist ein Bild wie das Konzert (Abb. 179) in Berlin, zur reifsten Leistung des Terborch gehörend. Es wirft, durch Abkehr jedes seelischen Bezugs der Frauen, sich ganz aufs Stilleben, lebt beinah bloß vom Glanz der toten, nur durch Licht belebten Stoffe. Vor einem lachsroten und weißen Seidenkleid wird nicht geruht, bis mikrokosmisch diese ganze Welt erschaffen: der leichte Fluß und das metallisch Gehämmerte, die tausend Lichtreflexe und das knisternde Gefält, kurz alle Gegensätze des Willigen und zugleich Sparren der Substanz. Soweit wir dazu neigen, Derartiges als bloße Materialabschrift oder als eine nur quantitative Materialbereicherung zu nehmen, wäre hier anzumerken, daß unser Sehen keineswegs so eindringlich verläuft, daß es nur Abstraktion erlösen könnte. Da dieses Sehen in lauer Mittelstufe von Natur verbleibt, weder freie Verarbeitung noch sachgetreue Hingabe durchhält, kann Kunst sehr wohl nach dieser Seite stilisieren, indiskutabelsten Realgehalt als Ziel, vorschnelle Verknüpfungen mit „Seelischem" sowohl als Nachbardingen hindernd und uns nicht eher gehen lassend, bis ein Stück Wirklichkeit im höchsten Sinne wahrgenommen. Wie das bewußteste Gestaltung ist, erkennt man am Kontrast in unserem Bilde. Vor einem bloßen Schemen an der Wand, wozu die hintere Gestalt durchaus absichtlich abgeflacht, plötzlich die volle

Daseinsnähe ausgewölbt. Vor einer sozusagen bloßen Büste, vorne Entfaltung wärmsten Lebens. Wird zur Erklärung eine Übermalung der hinteren Figur eingeführt, so ebnet man in unerlaubter Weise den Barockkontrast. Mit einer jähen optischen Verkürzung soll sich gleichsam das Leben selbst verkürzen (was auch im „Atelier" Vermeers sowie beim späten Rembrandt spürbar ist). Auf solchem Untergrund gerade ruht die geheime Wucht, die diesen Lieblichkeiten eignet, entgegen allem Ähnlichen aus späteren Jahrhunderten. Der Unterschied, der sonst zwischen Wand und Figurenzone spielt und deshalb nicht auffällt, spielt diesmal zwischen den Figuren selber. Indem auf diesem Bild der Hauptwert nochmals seitlicher verschoben und gesammelt scheint, sitzen die Mädchen in dem Zimmerwinkel, dessen Halbierungslinie sie diagonal verbindet. Mit jenem Raumgehalt der Leiber wächst derjenige des Zimmers vor. Zwischen Wand und Klavichord völlig gehemmt, gepreßt, greift dieser Raum im Vordergrund weit aus, durch Arm- und Rockausbreitung voll versinnlicht. Ob Vermeersche Nahsicht nachgeahmt oder ob auch hier, was kaum wahrscheinlich, Terborch Führer ist, ist nicht entschieden, würde aber Licht auf das Verhältnis beider Meister werfen. Bei Dämpfung oder Abdeckung von Boden und Decke bleibt jedenfalls der Raum Terborchs weniger an seinen Grenzen als an seinem Inhalt abzulesen.

Die spätesten Bilder Terborchs lassen wieder ab von derart räumlicher und farbiger Hervorkehrung der Hauptfigur und ebnen im Sinn der letzten Phase des Jahrhunderts bei klarster Zeichnung innerhalb verstärkenden Helldunkels wieder ein.

Zum Schluß seien noch zwei andere Typen Terborchs aufgezeigt. Das reine Bildnis eines Amsterdamer Bürgermeisters (Abb. 180), das ganz zum Interieur geworden ist, in dessen puritanisch betonter Stille etwas verloren, doch mit Würde die zarte Herrengestalt gegeben ist. Ein Glanzstück wiederum für sich ist hier die Tischdecke. Wie sehr das Grunderlebnis, aus dem Terborch fast alles sagt, zwischen Metall und Seide lag, zeigt hier der Plüsch, der ganz nach dieser Richtung abgewandelt wird, Glanz und Schranke dieser Sinnlichkeit aufdeckend. Und beinahe möchte man den Plüschkegel nun auch als *Form* Terborchs schlechthin ansprechen: spitz Ausgezogenes, Präzises und doch Schwellendes. Nicht minder ist das Menschentum (wie anders *Rembrandts* Bürgermeister!) bezeichnend, das sich auch beim genauesten Porträtisten dem äußeren Ur- und Hauptstoff seiner Wahrnehmung angleicht. Feingliedrig Zartes, Kühles und Geschmeidiges als Ausdruck nun auch eines solchen Menschen selber. — Der milde Schönheitskult, der innerhalb des Realismus waltet, offenbart sich auch am volkstümlichen Objekt. Wie arger Antrag als sittsamste Annäherung erscheint, so in dem Hundelauser (Abb. 181) die Tätigkeit des Jungen nur als Fühlen fleischig zarter Mädchenhände wie in Seide. Mit einer erstaunlichen Zurückhaltung der Farbe wird streichelnd milder Glanz des Haares, unsagbar sanfte Wölbung aller Glieder fühlbar. Alle Kultur der Zeit erscheint in solchem Bilde still gesammelt: Caravaggieske Sinnlichkeit, rembrandtisch durchseelter Fluß der Malerei und dabei eine höchst präzise Zeichnung, die die Gelenke bis ins Innerste versteht. Wenn solche Leistung wirklich schon den vierziger Jahren angehört, so war die ganze Art für A. van de Velde ausschlaggebend, wo derart blühende, sanftwölbende Leiblichkeit mit gleichem, — beinah raffaelischem Schönheitskult gesucht ist.

Mehr abseits noch liegt die Schleiferfamilie (Abb. 182), ein Bild, das seiner unvertriebenen, derberen Technik nach noch vor der Reifezeit gelegen ist, mit wieder jener stillen Jagd das Ruinöse eines Arbeitshofes geben will. Auch hier die Art Terborchs: bei freier Öffnung des Vordergrundes plötzliche Schattenhüllung der Rückwand, alles in zartem Schmelz des Farbemails. Glaubt man in der lockeren, blaugrau und schwärzlich abgedämpften Farbe Nachwirkung von F. Hals zu spüren,
Abb. 183 so ist ein Hofbild des Amsterdamers J. BOURSSE (Abb. 183), der sonst mit grünlich braun gedämpften Interieurs auftritt, der Farbe nach eher dem Rembrandteinfluß nahe, im Raumgefühl der Nachwirkung Vermeers, auf dessen Namen es irrtümlich ging. Ein Typus Hofbild, nicht als Farbgeflecht und sich im Grund Verlierendes genossen. Der Junge sitzt mitten im strengen Kubus eingeschlossen, durch den er Blick und Seifenblase aufwärtsschickt. Dächer und Fluchtwand greifen auf uns zu.

Abb. 184—189 Ein dritter Typus für das Hofbild wird durch PIETER de HOOCH erbracht. Soweit auch er holländisches Leben im besseren Bürgerraum vermittelt, steht er in einer Reihe mit Terborch, soweit das Zimmer ihn als solches fesselt, steht er zwischen Maes und Vermeer, mit denen er fast gleichzeitig geboren ist und früher sogar verwechselt wurde. Mit diesen pflegt er weniger das öffentliche Gesellschaftsstück als das intime Hausbild. Während sich Maes als Variante Rembrandts klar abscheiden läßt, ist eine Wechselwirkung der Dreiheit Terborch-Hooch-Vermeer besonders fesselnd, gerade weil noch nicht geklärt, wer hier der Schöpferischste an neuen Möglichkeiten war. Gemeinsam schaffen sie am Bürgerraum mit stiller Handlung weniger Figuren, wie jene Dreiheit Ruisdael-Everdingen-Hobbema an der gemeinsamen Baumlandschaft arbeitet. Wie die drei Landschafter in gemeinsamen Abstand von Goyen treten, gemeinsam zur Hochform des großen Baumes übergingen, so jene drei Innenraumbildner zu gleicher Feinarbeit und ernster Ausrichtung der Elemente. Gemäß dem Umschlag des Jahrhunderts aus einem männlichen in weibliches Empfinden, ists dabei meistens eine Frau, in der das Weben des Raumes sich ins Menschliche verdichtet. Doch sind es andere Menschen als bei Terborch. War der ein Analytiker von beinah wissenschaftlichem Spürsinn, so scheint der breitere de Hooch ein liebender, einfacher Mensch gewesen. Er gibt nicht mehr jene ironische Beobachtung von außen. Wohl ist er ärmer an psychologischer Finesse und bildnishafter Sonderung. Hooch aber sieht innerhalb der Objektivität des neuen Stils die Mitwelt ganz in warmer, heimatlicher Verbundenheit, die zwischen allen Gliedern des Gemäldes waltet, das Gut Rembrandts in diesen neuen Stil hinüberrettend. Obgleich sich bei de Hooch der Raum verselbständigt und die Figuren weit gesonderter umherstehen, lebt alles unter sich und mit dem Zimmer in innigstem Zusammenhang, weit innigerem, als auch Vermeer erstrebte. Während Vermeer den morgendlichen, kühleren Akkord Blau, Grün und Gelb ergreift, das wärmende Glühen des Rot stets meidet, sichert sich Hooch, bräunlich umzirkt gerade dieses, das wie bei abendlichem Sonnesinken glimmt, gerne mit Gelb und mildem Weiß belebt und oft mit samtenem Dunkel abgedämpft. Während Terborch den Menschen höchsten Farb- und Lichtwert leiht und sie dadurch herausarbeitet, wirkt bei de Hooch dem Rhythmus von Figur und Raum derjenige von
 Licht und Schatten eher entgegen. So wird jetzt die Figur, zumal auch Boden,

Decke, Seitenwand nicht mehr beschnitten sind, dem Raum ganz anders unterstellt. Mit diesem Unterschied ist gleicherzeit gesagt, daß in Terborch das Gesellschaftsstück der Codde, Duyster seine Fortsetzung erfahren hatte, indem vom Bildnis kommend er zuvörderst die Gestalten anlegte. Hooch aber steht hierin ganz bei Vermeer, und beide schlagen eine Brücke zum Architekturbild, wenn man hierzu den bürgerlichen Wohnbau einbezieht. Hatten die Erstgenannten aus dem Lebensganzen das Betragen von Mensch zu Mensch ergriffen, so haben diese und besonders Hooch das Wohnen überliefert, die Beziehung des Menschen zu seinem Gehäuse. Kein Wunder, daß ein Goethe wohl bei Terborch, nicht aber bei de Hooch zur novellistischen Ausdeutung schritt. Bei Hooch wird der assoziative Kunstgenuß weit weniger sein Spiel entfalten, da jetzt das bloße Existenzbild sprechen soll, wo sich das ungeteilte Leben noch kaum in Individuen, geschweige in Ereignisse vereinzelt hat.

Sind Hoochs Bilder — von der unsteten Jugendphase sehen wir hier ab — zuerst nicht immer deutlich geschieden von den Gesellschaftsmalern, wie sie seit den zwanziger Jahren auftraten, so zeigen sie bald nach Jahrhundertmitte ihr bekanntes Gesicht. Da klingt bisweilen die malerische Tradition der Rembrandtschule nach. Die Kartenspieler von 1658 (Abb. 184) scheinen, obgleich schon jene Rots einsetzen, speziell an C. Fabritius anzuknüpfen, indem die Wände weißlich, flaumweich schimmern, so daß das Dunklere sich auf hellerem Grund abhebt. Wenn aber Fabritius, der keinen Innenraum gegeben hatte, nur helle Wände hinterstellte, die schwammartig das Licht schon aufgesogen hatten, so wurde bei de Hooch das Licht selber anfallend ins Spiel gesetzt, wie dies bei Rembrandt meist geschehen war. Während es dieser aber immer seitlich hatte kommen lassen, war neu, es nun von hinten einzuführen. Dies bedeutete eine Steigerung des Fabritiusprinzips und zugleich ein neues Mittel, die dritte Dimension zu stärken, indem nach ihr hin die Verbindung in den Freiraum waltet. Die Flucht derart verkürzter Räume, wie sie kein Zeitgenosse vor ihm hat, eröffnete ganz neue Tiefengliederung, rein koloristisch aber Einstellung von klar gefaßten Lichtflächen in den gedämpften Ton des Ganzen. Noch aber herrscht durchgehendes Verweben aller Teile, wovon sich Glied auf Glied bald klarer scheiden sollte.

In dem bekannten Innenraum zu Amsterdam (Abb. 185) erscheint des Malers Formel nun schon einprägsam: warm abgedämpfter Nahraum, in voller Breite stets das Bild beherrschend, durch parallele Rückwand stets beruhigt, nicht aufgeworfen durch Vermeersche Vorstoßwand, rückströmend eher in einen seitlich verschobenen und helleren Nebenraum. Trotzdem in diesem Bild die Farbe wärmer und gedämpfter, ist doch die Lichtführung bereits bestimmter. Alles ist sparsamer, beruhigter und größer in der Form gehalten, das Ganze sicherer im Rahmen ausgerichtet. Das Menschenleben ganz verhalten nun, kaum anders als im Raum die Pfosten schimmern, verbunden nur durch eine Armgerade (nur *ein* Gesicht, nur jeweils *eine* Hand, ein Bild darüber an der Wand nachträglich wieder ausgelöscht). Dafür der Raumauslaß verdoppelt, ein dumpfer drückender der einen Seite, gegen den sonnig steigenden der anderen, wo Form und Farbe sich kostbar verkleinern und verschärfen. Ist die Figur gern angeschattet zugunsten ihrer Umgebung, so auch der Hauptraum gern zugunsten seines Raumauslasses.

Die Entwicklung geht, wie der Berliner Innenraum erweist (Abb. 186) nun dahin,

diese Kontraste zwischen Hell und Dunkel, zwischen präziser Engführung der Form und breiter Schattenlage, diejenigen der Farbe selbst zu kräftigen. Mitten im abgedämpften Abenddämmer metallisches Gefunkel überall. Mitten im optischen Schimmer das beinah Tastbare der Kanten, Stoffe. Nicht mehr nur der Hohlraum mit erweichendem Lichtspiel, das Ganze jetzt als ein aus Platten, Balken, Streifen Gefügtes und Gefugtes spürbar, die Leiber nicht mehr flächenstet, sondern im Sinne räumlichen Kontrastes. Bei großem Reichtum aller Teile jetzt, ist alles derart still gedrängt, daß das Motiv der Ruhe nur vervielfältigt, durchaus nicht aufgehoben scheint. Das Licht hat bald zerteilende Funktion, wenn es sich peinlich an die Körpergrenzen hält, bald die verbindende, wenn es keck gegen die Motive steht: all diese Möglichkeiten kreuzen sich entschlossen. Dadurch entsteht geheime Pracht, wie sie gerade das Berliner Bild aufweist. Oft aber wird der Reichtum nun auch äußerlich, man drängt nach komplizierteren, „besseren" Räumen. Das Brüsseler Bild (Abb. 187), obgleich noch nicht ein eigentliches Spätwerk, kann doch schon jenen Typus zeigen, wie er nun immer öfter auftritt: das vornehme Gemach mit der betonteren Tapeten- oder Bodengliederung, wenn nicht gar Säulenstellungen. Auch dieses Bild ist um so reicher vorzustellen, als links am Tisch von jenen Tieren zart umklammert, ursprünglich eine weitere Gestalt gegeben war, wo nunmehr unter üppigeren Voraussetzungen die Leere dieser Hälfte Gleichgewicht zerstörend wirkt.

Beim Hofbild, das den Innenraum begleitet, wird nun im Freien das System des Zimmerbildes beibehalten, wobei sich zeigt, daß diese Bildform nicht etwa materialgegeben war, sondern aus der inneren Formvorstellung Hoochs hervorging. Dabei erhellt entsprechendes Entwicklungsgesetz: der Raum spricht in der Reifezeit zuerst durch seine farbigen Flächen, allmählich mehr durch seine Inhalte und Körper. So steht das Londoner (Abb. 188) zum Amsterdamer Hofbild wohl wie das Amsterdamer zum Berliner Interieur. Bei einer schon sparsamen und großen Form doch die durchgehend milde, blühende Farbigkeit, mit vielen Stufen Backsteinrot, durch Weiß und etwas Pflanzengrün belebt; und auch die stillen Körper gleichsam in diese farbige Fläche eingebunden. Die erste Stimme führt die hohe Steigeform, in der die kurzen Wagerechten liegen, und dann erst spricht die Flucht hiergegen. Ganz unterdrückt die Diagonalabweichungen; und sanfte Bögen an Tor und Frauenschultern sowie das sanfte Laub und Licht, was alles ein bis zu den Rändern durchgehaltenes Formennetz sparsam durchsetzt und still bereichert. Das Verhältnis von Frau und Kind wie auf der „Vorratskammer". Und zwischen Frau und Frau denkbar verbundenster Kontrast: kaum andres als das Spiegelbild von hinten.

Gegensätzlicher, gedrungener ist nun der Amsterdamer Hof (Abb. 189), wo die Personen schmückender heraustreten und vom hervorgetriebenen Vordergrunde her diagonale Tiefentreppung waltet, die Farbe klarer im Kontrast, die Malerei genauer in fließend schattende und sauber aufgehellte sich zerlegt. Wie bei Vermeer entwickelt sich das Material von stumpfer aufgerauhter Farbigkeit zu blankerem und glatterem Glanz, wozu in Zukunft mehr kontrastverschleifendes Helldunkel tritt. Indem dies letztere dann ein breites Gleißen immer gedämpfter überschweben soll, zieht sich der späte Künstler mehr und mehr in den prunkvolleren Innenraum
 zurück. Dies ohne jene tiefe Einfalt, wie sie die Blütezeit de Hoochs gegeben hatte,

wo ohne jede materielle Steigerung und ohne Rembrandts Dämmergründe schlichteste Alltagswirklichkeit zu einem wahrhaft weihevollen Stehen angehalten war.

Sind Terborch, Hooch, Vermeer die Künstler, die der Gesellschaftsmalerei nach 1650 entscheidendes Gepräge geben, so können alle übrigen um sie herum, vielleicht sogar schon Metsu, Steen, vor allem aber die nach 1630 erst geborenen Mieris, Netscher, Werff nur noch als Menschen kleineren Formates gelten. Wie sie vermitteln, sondern, mischen — schalten sie meistens mit gegebenen Werten, erwirken grundsätzlich nicht sehr viel Neues. Die ganze Gattung sinkt allmählich in die ein wenig spielerische, pointierte Art zurück, aus der sie nur durch jene Großen sich erhoben hatte. Dieser Abstieg aber wird nie aus dem auskostenden Verweilen auf edlen Stoffen, „höherer" Gesellschaft oder der sorgfältig vertriebenen Malerei allein verstanden werden können. Auch der französisch-höfische Einfluß ist nicht alles. Ein Großer wäre, alle Konvention zusammenfassend, zu einer aristokratischen Höchstform aufgestiegen. Ein neuer Holbein und ein weiterer Terborch wären gerade fürs Jahrhundertende durchaus denkbar. Doch waren jetzt die Meister von Anfang nur noch Individuen zweiten Grades, nicht jenen Wuchses mehr, den die Geschichte im ersten Drittel des Jahrhunderts so verschwenderisch geboren hatte, um für den Rest, sowie das folgende Jahrhundert ganz zu kargen. Wer grade noch Altersgenosse jener Größeren gewesen war, nur den kann man von jenen sondern, die etwa ein Jahrzehnt „zu spät" geboren wurden. Sie standen ohne letzte Kraft und ohne seitliche Stütze vor neuen Formen, denen sie nichts Volles abzuringen wußten.

Der Hoffnungsvollste ist METSU gewesen, doch starb er jung im Jahre 1667. *Abb. 190—192* Von Leyden kommend, haben seine früheren Bilder derben Einheitston, summarisch körperlichere Bewegung und wenig eigentliche Farbigkeit, während sie — ein Übergang nach Amsterdam erfolgt — sodann bei gegenständlicher Beruhigung die vollste Farbdurchblutung bringen. Mit wenig Ausnahme gibt er das bürgerliche Sittenbild. Nach mancher Seite laufen Fäden, zu Maes, Vermeer, Jan Steen, Terborch. Gemessen an Terborch ist weniger zeichnerische Präzision und weniger kühle Beobachtung für vieldeutige innere Vorgänge entwickelt. Behäbiger, problemloser erscheint Metsu die Welt. Die Menschen halten sich weniger distanziert und zugespitzt im Ausdruck, sie zeigen sinnlich vollere und rundere Köpfe. Das Satte, Wohlige wird ausgekostet und volle Kirschrots schwellen, manchmal bei Weiß und reinem Blau, durch seine Bilder. Die Stoffe sind meist fleischiger gefühlt. Zwei möglichst gleiche Seidenröcke bei Metsu und bei Terborch würden zeigen, daß Metsu seine Falten weniger winklig bricht, weniger Gräten und Gerüst den Stoffen unterstellt, hingegen schlaffer hangen und voller niederfließen läßt. Derselbe Seidenrock ist dann nicht knisternd leicht, sondern beinah von nasser Schwere. Wie im kleinsten Stück der Faltenführung steht es im Großen der Gesamterscheinung: bei den „Musikfreunden" (Abb. 190) läuft die Frauensilhouette rundlich, und in des Jünglings weicher Biegung kehrt sie wieder; Terborch hätte gerade oder winkliger gestellt und etwa eine Damenjacke straffer abstehen lassen. Der Unterschied ist oft wie zwischen Dürer und Holbein.

Auch Metsus malerisches Strömen wandelt sich in glättere, kühlere Stofflichkeit und Formauffassung. Ist schon das letztgenannte Bild von dieser Wandlung leis

berührt, so ist doch noch der füllige Gehalt von Fleisch und Stoffen, damit genossener Zusammenhang lebender Materien gegeben. Auch ist noch nicht die Technik abgetrennt vom Vorwurf, behäbigen Menschen in seidenfließenden Gewändern wird man sie gern zugestehen. Später aber tritt dies Einheitliche öfters in seine Elemente auseinander. Derart zerlegt sich der Geflügelhändler von 1662 (Abb. 191), bei wachsender Vertriebenheit der Farbe, ins Bildnis einer Dame und einen Stillebenaufbau vor ihr, zu dem man auch den Händler zählen wird. Und die ein wenig überpflegte Technik sondert sich sozusagen von dem Gegenstand, etwa dem ganz zerrissenen Bein des Alten. Da jede Technik schon bestimmten Ausdruck in sich trägt, kann sie nicht jedem Gegenstand verbunden werden. Peinlich Vertriebenes, Gepflegtes und Geglättetes, wo nicht mal zwischen Strich und Strich ein Riß verbleibt, bindet so wenig sich mit ruinösen Dingen, wie ein Stutzer mit zerfledertem Gewand sich bindet. Die klassische Feinmalerei Terborchs hatte nicht aus Zufall immer „vornehmeren" Gegenständen zugestrebt. Die Gegenstände wirken einzeln jetzt, beinah im Sinne eines G. Dou. Und auch der Blick, die Armhaltung des Mannes sind etwas isoliert gegeben.

Im voll und breit gemalten Bohnenfest (Abb. 192), das als ein Frühwerk Metsus gelten muß, fühlt man den Nachklang vlämischer Malerei, wie sie etwa ein Jordaens in den vierziger Jahren gab. Sowohl jedoch den Unterschied holländischer und vlämischer Kunst als auch den Unterschied der Zeit kann man hier spüren: Gegen den einheitlichen, triumphalen Rausch ein unbeholfenes, bürgerliches Kleingelage. Die Lustbewegung sich vereinzelnd und träge oft in sich zurückgesunken. Und nicht mehr das Figurenbild bis an den Rand gefüllt, sondern das Ganze einem Zimmer unterstellt, räumlichen Hintergrundes voll im allgemeinsten Sinne Rembrandts, auf den das Weib am Feuer weist. Man merkt, daß gerade für Metsu holländisch stille Fülle aller Stofflichkeit das eigentliche Hauptziel ist.

Das Bild weist aber auch nach vorn auf eine ganze Reihe Steenscher Darstellungen
Abb. 193—197 solchen Inhalts. Bei STEEN findet das Feiern lauter Bürgerfeste nun seine letzte Krönung. Steens ganzes Leben hat sich um diesen Daseinskreis bewegt: tolle Späße, Mummenschanz von Alt und Jung, Zechen und Fressereien jeden Stils im Wirtshaus, verwegene Doktorszenen usf. Das Leben wurde hier in seinem Überschwang gesehen und in dem Augenblicke seines Umschlagens ins drastisch Komische. Keiner hat derart viele Einfälle gehabt und im speziellen Sinn der Situationskomik ist Steen der allen Überlegene. Bezeichnend immerhin, wenn auch nicht typisch für die Verfassung holländischer Malerei, daß diese Lebensseite nirgends in Europa so reiche Ausgestaltung fand. Die Namen Rabelais, Cervantes, Molière, Shakespeare erinnern uns hierfür an andre Kunstgebiete. Nur in den Niederlanden hat das freie Spiel des Witzes nun auch die Malerei durchdrungen. Hier, wo sie am meisten sich von ihrem Ursprung als Altarbild entfernt hatte und voller Ausdruck allen Lebens geworden war, mußte sie auch diese letzte Seite auswirken. Eine Bildgattung entwickelte sich, gleichsam für tolle Späße reserviert. Der alte P. Bruegel, Brouwer, Jordaens, Teniers waren vlämische Vorstufen, welche über Ostade ins Holländische geleitet, in Steen Abschluß und äußren Höhepunkt erreichten. Auf beiden Seiten schreitet man vom niederen Leben und dem dumpfen Bauernton vorwärts zu immer „individuellerer" Menschenart, mit Steen bezeich-

nenderweise beim „besten Bürgertum" anlangend, das Terborch, Hooch, Vermeer so sehr ins Feine stilisierten. Auf das zuerst entschlossen typisierende Ergreifen komischer Verhältnisse war jetzt die Bildidee aufs Höchste in Zeit und Ort individualisiert. Bereits die technische Entwicklung, immer kostbarer die Stofflichkeit genießend, führte hier in eine eigenartige Lage. Indem Jan Steen in der Epoche, wo sich die holländische Malerei aufs äußerste beruhigte und raffinierte, zu älterem drastischem Humor und der ausfahrenden Bewegung der Codde, Duyster, des Dirck Hals zurückgriff, ergab sich seltener Reiz und Zwiespalt. Steen bleibt der hochgepflegten Aufmachung später Gesellschaftsmalerei verpflichtet, in der er nun verwegensten Humor auslebt. Bisweilen liegt, wo letzte Einheit ihm versagt, dann nur genialische Mischung von Stutzer und von Rüpel vor. Sogar im Gegenstande wird das deutlich: Ein sehr pompöser seidener Vorhang vor einer derben Wirtshausszene; oder in einer ganz sakralen Säulenstellung ein Weibchen, das in seine Strümpfe schlüpft. Der Witz durchaus nicht derart triebgewaltig, wie er zuerst erscheinen mag, ist mehr der späten Zeitstellung entsprechend, als eine Kostbarkeit genossen. Steens Technik kennt gewiß verwegene Breite etwa im Sinn des Bohnenfestes von Metsu. Doch ist auch hier etwas genießerischer Virtuos zu spüren. So bringt er denn nicht etwa verjüngende Bewegung in die gesamte Malerei des Landes, sondern bleibt vielmehr ohne Schule größeren Stils. Er selber greift bei seinen Zeitgenossen sehr unbefangen um sich, nimmt unbemerkt das fremde Formengut und läßt es beinah taschenspielerhaft verschwinden. Hals, Rembrandt, Dou, Terborch, Vermeer, Brouwer, Ostade, Jordaens, Rubens, auch Italiener sind geplündert. So spielt er denn geschichtlich doch nur die Rolle eines munteren Mischers älterer und neuerer Prinzipien.

Das Bohnenfest von 1668 (Abb. 193), ein Hauptwerk, typisch in der schräg zerfetzten, torkelnden Gesamtbewegung, zeigt trotz wundervoller Einzelzüge doch nicht mehr einheitliche, quellende Lebendigkeit. Schon das neue Verhältnis der Menschenmenge zum Rahmen (wie viel drängender ist hier die Bildform des F. Hals!) macht das gewollte Überquellen der Bewegung nicht mehr bildnerisch. Die weiten Flächen oben und unten, wie sie still um die Menschen stehen, waren in einem durchaus anderen Zusammenhang einst in Gebrauch gekommen, mußten bei neuem Expansionsdrang abgeschnitten oder reich durchschwungen werden. Trotz des vorhandenen Raums hält sich der Taumel, als gelte es den Vordergrund nicht zu beschmutzen, nur bandhaft in der Fläche, bloß seitlich sozusagen überquellend. Schließlich auch dieses nur in losem Weiterschwätzen, nicht in bewußter Dezentralisierung etwa des Hals von 1627 (Abb. 19). Weder das neutrale Behagen, mit dem etwa bei Hooch das Menschliche im Raume unterging, noch bei der ausgreifenden Bewegung Steens, freies Verwerfen aller Reste stillen Raumgefühls. Auch in der Technik nicht mehr letzte Einheit. Im Kleid des wahrlich kühn gelegten Weibes durchaus die delikate Andacht des Terborch. Bei Steen ist harmlos diese Malart mit der Verwegenheit des Hals gekoppelt. Gewolltes Kraftchaos und gepflegteste Ordnung stofflicher Schönheit sollen in Eintracht beieinander leben. Der völlige Tumult der Kräfte, den Jordaens noch bisweilen geben konnte, mußte nicht nur dem nebenordnenden Holländer widersprechen, sondern vor allem dieser Generation, soweit sie abgegrenzte Teile im Bilde sauber auszubreiten pflegte, um andre

ihnen abgedämpft zu unterstellen. Damit hängt auch zusammen, daß Stilleben, die Steen so gern genoß, oft raumverloren und beziehungslos im Vordergrunde stehen.

Schließlich war auch die Handlungseinheit nicht mehr voll. Öfters zerlegt sich das Gesamtvergnügen in Einzeläußerung des Lustgefühls. Ist Teil für Teil stets reich und glänzend, so treibt doch mehr als bisher üblich war, Einzelpointe jetzt hervor. Wo aber alles sich vereinzelt, sinkt der Humor herab zum Witz. Gab es einmal bei Brouwer oder Hals inhaltliche Interessenzentren, so deckten sie sich immer mit den bildnerischen. Jetzt aber gibt es inhaltliche neben bildnerischen Höhepunkten. Als solche schon war die Pointe der Erzählung aufdringlicher geworden. War früher sie aufzusuchen niemals möglich, da man im Grunde nur die allgemeine Lebenslust der Kreatur auswirken wollte, so sinken bei aller Frische die Bilder jetzt zur Illustration eines witzigen Berichts herab, machen sich von einer Anekdote abhängig.

Die Handlung auf Steens Galantem Anerbieten (Abb. 195) balanciert dermaßen auf der Spitze, daß sie als solche schon Neugier erregt. Man ruft bereits für manche Bilder nach dem Schlüssel. Indem daneben der Begriff „Satire“ sich erst jetzt verdeutlicht, zugleich bisweilen auch Lehrhaftigkeit erstrebt erscheint, durchläuft die Malerei schon hier einen Entwicklungspunkt, den Hogarths Kunst fürs 18. Jahrhundert zeigt: Steen da, wo eine sinnlich volkstümliche Kunst soeben im Begriff steht, einem Pointen-Rationalismus zu verfallen, und Hogarth, wo die Malerei in umgekehrter Richtung denselben Übergang durchläuft.

Im Lautenspieler (Abb. 194), der mit dem Narren des Frans Hals, den er wohl überbieten will, vergleichbar ist, wird nun auch am Einzelmenschen jene Wandlung klar, die Bildform, Menschentum, Humor inzwischen durchgemacht hatten. Statt voll im Rahmen eingespannter Teilfigur wie Hals sie meistens gab, jetzt die mit Zutat in den Raum gegossene Ganzfigur, „geschmückt“ durch Nebenwerk und Draperie, nicht mehr mit expansiver Proportion im Rahmen. Wo bei Frans Hals die offene Frechheit als Ausdruck unumstößlicher Lebenskraft anspricht, jetzt mit der Auflösung des bildnerischen Blockes auch die menschliche Auflösung: nur eine Mischung noch von Dreistigkeit und eitler Schwäche. Da man in Stellung, Lachen überbieten will, verschmälert man doch nur die Lebensbasis und spitzt auch hier zu dünnerer Pointe zu. Bisweilen steht es durchaus schwank und schwach um diese späte Heiterkeit. Sie wird oft geradezu als Schwäche eines Hingenommenseins gefaßt.

Auch die galanten Szenen zeigen diese Mischung. Die Tric-Trac-Spieler von 1667 (Abb. 196) suchen etwas von der Lässigkeit Terborchs, dem Raumglanz eines Hooch mit Steenscher Handlung zu verbinden, wobei als viertes Element Leere des Vordergrunds stillebenhaft verbrämt erscheint. Bei aller Mannigfaltigkeit der Lebensregung, wie sie spielend jetzt alle Malerei beherrscht, wird hier leicht Requisitenhaftes seiner Fülle spürbar. Seine Figuren zeigen oft, wie er nach einem einmal aufgegangenen Trick sie gerne in geschlitzter Stellung und mit gequetschten immer schräg gestellten Köpfen gibt, mit Hängekinn und Hängenase. Bleibt öfters fühlbar, wie gleichsam Brouwer und Mieris seltsam aufeinanderprallen, so gibt es
 doch auch Bilder, wo sich die Kräfte einheitlich durchdringen. Obgleich das nicht

ganz von der Menschenzahl abhängt und Steensche Skrupellosigkeit des Komponierens gerade hierin einen munteren Zug ermöglicht, beherrscht der leicht Zusammenhalt Verlierende doch wohl am besten das beschränktere Thema. So etwa in den Arztbesuchen mit dem Zeitmotiv der eingebildeten Kranken, wo etwa eine Dreiergruppe handelnd, schalkhaft verknüpft, dem Raum bezogen, die ganzen Kräfte Steens bewährt.

In diesem Sinn sei die Musikstunde von 1671 (Abb. 197) angeführt. Bei der natürlichsten Versenkung in den Vorgang, — und etwa gegen Molenaer (Abb. 172) — bei höchster Immanenz der Bildnisabsicht die saftigste lokale Farbigkeit in fülliges Helldunkel eingebettet. Wie das „verbaste" und beschränkte Wesen aufzufassen, auszuführen sucht und wie der Lehrer träge in sich daliegt, — bestätigt das natürlich Reiche holländischer Darstellung. An einem so verwandten Thema wird man zugleich die Grenze gegen Terborch wie gegen Metsu zu fixieren haben.

Was überschauend das ganze Werden Steens betrifft, so scheint hier wie im Einzelbild mehr ein bewegtes Hin und Her als etwa vollgewichtige Entwicklung vorhanden. Doch ist auch hier der Lauf der Zeit zu spüren: ein grauerer Beginn, dann helle Farbigkeit, dann wieder Schattendämpfung, die mit Ziegelrot und späterem Schmuckbedürfnis oft üppige und pompösere Räume sucht. —

Es ist bezeichnend für die spätere Zeit, daß in der immer mehr vertriebenen Feinmanier und dem erstrebten kühlen Glanz der Farbe die Bahn entsprechend früherer Meister Ausbau fand. Frans Mieris, eine wichtige Späterscheinung, ist Schüler Gerard Dous gewesen. Und Netscher, ebenfalls bestimmend, ist Schüler und „Verfeinerer" Terborchs. Bei MIERIS, wie wir ihn mit einem wundervollen *Abb. 198*
Frühbild zeigen (Abb. 198), ist dieses Ziel schon ganz betont: in gleißenden gebrochenen Mischtönen den Seidenglanz aller Materie nun immer stärker auszuwirken, dabei ihn reich mit Einzelschmuck zu zieren und zu hemmen, alle teils krustige teils glatte Kostbarkeit sodann in reiches Helldunkel zu tauchen. Und innerlich die gleiche Art: der schlürfende Genuß des Daseins zierlich mit Hemmungen durchstellt, ganz wie der Fluß des Stoffs durch Stickerei. Dieses vorsichtige Sichwiegen im Vollbesitze der Musik ist wahrhaft eine Formel für alle diese späte Kunst, welche zu einer schöpferischen Tat sich anzuspannen nicht mehr Kräfte fühlt.

So kann man am Musikbild nun, wie es für die zweite Hälfte des Jahrhunderts so bezeichnend, den Ausgang des Gesellschaftsstücks verfolgen. Das Schema wird meist beibehalten, vorn seitlich eine Dame am Spinett, welches als Raumblock dient, die andre Figur frontal dahinter, rechts Raumzuführung aus der Tiefe, vermittelt durch eintretende Gestalt. Indem das Bild nun immer mehr ein selbstbewußtes Prunkstück wird, worin man sich mit kostbarem Gerät in kostbaren Gewändern zeigt, wird es trotz festgehaltenem Beziehungsreichtum später Zeit doch immermehr zum Bildnis.

Sprach Mieris hier noch in gewisser Fülle, so ist in NETSCHER und seinem *Abb. 199*
wesentlich späteren Beispiel (Abb. 199) das Kühle, Glättende der ganzen Bildordnung viel stärker wahrzunehmen, zugleich wieder ein andrer Musikbegriff. Die Malerei ist peinlicher geworden und ihre Aufmachung großspuriger. Der Stutzer hier, der sich nun so besonders in den Vorgang legt, erweist das eine Element des Stils. Gleich nebenan das andre Element: die Schöne nicht in sich versunken, son-

dern öffentlich und dem Beschauer zugewandt, daher in neuem Anschluß an van Dyck. In solcher Zweiheit sollte steigernd auseinandertreten, was ein Terborch, von dem die Bildvorstellung sonst noch ausgeht, viel schlichter ineinanderwirken wollte: das still in sich versunkene und gleicherzeit repräsentative Dasein. In gleichem Sinne treten nun die glatte Feinzeichnung und das jetzt immer stärker hüllende Helldunkel auseinander. Und auf die lässige Gruppenballung folgt ferner hier Vereinzelung, zierliche Auseinanderlegung in der Bildfläche, in die, sich reservierend, das Ganze sich zurückzuziehen liebt, räumliche Fülle, Schwere aufgebend. Dafür wird in der Fläche nun seltsamer Formenreichtum angestrebt, das Außerordentliche gesucht, bei unserem Stück durch Säulenstellungen, betonten Höhenzug und komplizierteres Bildformat.

Abb. 200 Mit G. SCHALCKEN (Abb. 200), der wiederum von Dou ausgehend, die Feinmanier zu vollem Siege bringt, kommt man nun schon ins 18. Jahrhundert. Anfang und Ende des durchlaufenen klassischen Jahrhunderts treten unwillkürlich gegenüber. Wie einst bei Honthorst Paradieren mit künstlichem Lichtspiel, wie bei Terbrugghen Blick auf den Beschauer. Aber eine Welt liegt zwischen dem kraftvoll breiten, animalischen Lebensbegriff des Anfangs und dem bewußt graziösen dieses Endes. Jetzt ist der Geist des 18. Jahrhunderts da. Nach Frankreich fällt fortan der Schwerpunkt europäischer Malerei.



AMSTERDAM, RIJKSMUSEUM LEINWAND. H. 1,22; BR. 3,40

ABB. 1. **DIRCK JACOBSZ**

SCHÜTZENSTÜCK (1529)

COMPAGNIE D'ARQUEBUSIERS COMPANY OF ARCHERS



DRESDEN, GEMALDEGALERIE LEINWAND. H. 1,47; BR. 2,19 PHOT. F. BRUCKMANN, MUNCHEN

ABB. 5. **GERARD VAN HONTHORST**

DER ZAHNARZT (1622)

LE DENTISTE THE DENTIST



CASSEL, MUSEUM — LEINWAND. H. 0,77; BR. 0,64 — PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MUNCHEN

ABB. 6. **HENDRICK TER BRUGGHEN**

BÄNKELSÄNGERIN (1628)

UNE CHANTEUSE DES RUES — THE STREET-SINGER



AMSTERDAM, RIJKSMUSEUM — LEINWAND. H. 0,83; BR. 0,69 — PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 7. FRANS HALS

DER LUSTIGE ZECHER

LE JOYEUX BUVEUR — THE MERRY CAROUSER



BERLIN, KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM HOLZ. H. 0,19; BR. 0,17

ABB. 8. **FRANS HALS**

DER PREDIGER JOHANNES ACRONIUS (1627)

LE PRÉDICATEUR JEAN ACRONIUS THE PREACHER JOHN ACRONIUS



DRESDEN, GEMÄLDEGALERIE | HOLZ. H. 0,25; Br. 0,20 | PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 9. **FRANS HALS**

MÄNNLICHES BILDNIS

PORTRAIT D'HOMME

PORTRAIT OF A MAN



HAARLEM, STADTISCHES MUSEUM | HOLZ. H. 1,28; BR. 1,00 | PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MUNCHEN

ABB. 10. **FRANS HALS**

NICOLAES VAN DER MEER, BÜRGERMEISTER VON HAARLEM (1631)

NICOLAS VAN DER MEER, BOURGMESTRE DE HAARLEM

NICOLAS VAN DER MEER, BURGEMASTER OF HARLEM



HAARLEM, STÄDTISCHES MUSEUM HOLZ. H. 1,28; BR. 1,00 PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 11. **FRANS HALS**

CORNELIA VOOGHT, GEMAHLIN DES NICOLAES VAN DER MEER (1631)

CORNELIE VOOGHT, ÉPOUSE DE NICOLAS VAN DER MEER

CORNELIA VOOGHT, WIFE OF NICOLAS VAN DER MEER



BERLIN,
KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

LEINWAND. H. 0,86; BR. 0,65

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL,
MÜNCHEN

ABB. 12. **FRANS HALS**

DIE AMME MIT DEM KIND

LA NOURRICE AVEC L'ENFANT

THE NURSE WITH THE CHILD



AMSTERDAM, RIJKSMUSEUM LEINWAND. H. 0,66; BR. 0,60

ABB. 13. **FRANS HALS**

DER NARR (KOPIE ?)

LE FOU THE FOOL



WIEN, FÜRSTL. LIECHTEN-
STEINSCHE GALERIE

LEINWAND. H. 2,05; BR. 1,35

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL,
MÜNCHEN

ABB. 14. **FRANS HALS**

WILLEM VAN HEYTHUYSEN

GUILLAUME VAN HEYTHUYSEN

WILLIAM VAN HEYTHUYSEN



BRUSSEL, MUSEUM | HOLZ. H. 0,47; BR. 0,37 | PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 15. **FRANS HALS**

WILLEM VAN HEYTHUYSEN

GUILLAUME VAN HEYTHUYSEN | WILLIAM VAN HEYTHUYSEN



CASSEL, GEMÄLDEGALERIE LEINWAND. H. 0,79; BR. 0,65 PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 16. **FRANS HALS**

DER MANN MIT DEM SCHLAPPHUT

L'HOMME AU CHAPEAU MOU THE MAN WITH THE SOFT FELT-HAT



BERLIN,
KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

LEINWAND. H. 0,75; BR. 0,64

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL,
MÜNCHEN

ABB. 17. FRANS HALS

HILLE BOBBE

HILLE BOBBE

HILLE BOBBE



HAARLEM, STADTISCHES MUSEUM   LEINWAND. H. 1,73; BR. 3,25   PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 18. **FRANS HALS**

DIE OFFIZIERE DER GEORGSGILDE (1616)

LES OFFICIERS DE LA GUILDE DE ST GEORGE   THE OFFICERS OF THE COMPANY OF ST. GEORGE



HAARLEM, STADTISCHES MUSEUM LEINWAND. H. 1,80; BR. 2,65 PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MUNCHEN

ABB. 19. **FRANS HALS**

DIE OFFIZIERE DER ADRIANSGILDE (1627)

LES OFFICIERS DE LA GUILDE DE ST ADRIEN THE OFFICERS OF THE COMPANY OF ST. ADRIAN



HAARLEM, STADTISCHES MUSEUM   LEINWAND. H. 2,03; BR. 3,32   PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MUNCHEN

ABB. 20. **FRANS HALS**

DIE OFFIZIERE DER ADRIANSGILDE (1633)

LES OFFICIERS DE LA GUILDE DE ST ADRIEN   THE OFFICERS OF THE COMPANY OF ST. ADRIAN



HAARLEM, STADTISCHES MUSEUM LEINWAND. H. 2,02; BR. 4,10 PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 21. FRANS HALS

OFFIZIERE UND UNTEROFFIZIERE DER GEORGSGILDE (1639)

LES OFFICIERS ET LES SOUS-OFFICIERS DE LA GUILDE DE ST GEORGE

THE OFFICERS AND SUB OFFICERS OF THE COMPANY ST. GEORGE



HAARLEM, STÄDTISCHES MUSEUM LEINWAND. H. 1,66; BR. 2,46 PHOT.

ABB. 22. FRANS HALS

DIE REGENTINNEN DES ALTMÄNNERHAUSES

LES RÉGENTES DE L'ASILE DE VIEILLARDS

THE W·
THE AS



HAARLEM, STADTISCHES MUSEUM   LEINWAND. H. 1,68; BR. 2,52

ABB. 23. **FRANS HALS**

DIE REGENTEN DES ALTMÄNNERHAU

LES RÉGENTS DE L'ASILE DE VIEILLARDS   THE DIRECTORS C



ROTTERDAM, BOIJMANS-MUSEUM LEINWAND. H. 1,04; BR. 1,48

ABB. 24. **HENDRICK GERRITSZ POT**

DAS LUSTIGE TRIO (1633)

LE JOYEUX TRIO THE M

image
not
available



AMSTERDAM, RIJKSMUSEUM LEINWAND. H. 0,78; BR. 0,65 PHOT. F. BRUCK

ABB. 26. **JAN VERSPRONCK**

PIETER JACOBSZ SCHOUT, BÜRGERMEISTER VON HAARLE

PIETER JACOBSZ SCHOUT, BOURGMESTRE DE HAARLEM

PIETER JAC BURGOMAS



AMSTERDAM, RIJKSMUSEUM HOLZ. H. 1,38; BR. 2,09 PHOT

ABB. 28. WERNER VAN VALCKERT

DIE REGENTEN DES AUSSÄTZIGENSPITALS (

LES RÉGENTS DE LA LÉPROSERIE THE DIRECTORS OF

image
not
available



HAAG, MAURITSHUIS HOLZ. H. 0,83; BR. 0,61 PHOT

ABB. 30. **THOMAS DE KEYSER**

MÄNNLICHES BILDNIS (1631)

PORTRAIT D'HOMME

image
not
available



LONDON, NATIONALGALERIE LEINWAND. H. 0,73; BR. 0,64 PH

ABB. 32. **BARTHOLOMEUS VAN DER I**

BILDNIS EINES MÄDCHENS (1645)

PORTRAIT DE JEUNE FILLE

image
not
available

image
not
available



STUTTGART, MUSEUM

HOLZ. H. 0,70; BR. 0,58

ABB. 38. **REMBRANDT**

DER APOSTEL PAULUS (1627)

L'APÔTRE ST PAUL

image not available



HAMBURG, KUNSTHALLE HOLZ. H. 0,56; BR. 0,44 PH(

ABB. 40. **REMBRANDT**

DIE DARSTELLUNG CHRISTI IM TEM

LA PRÉSENTATION AU TEMPLE THE REPRESANTATION C

image
not
available



PARIS, MUSÉE ANDRÉ HOLZ. H. 0,39; BR. 0,42

ABB. 42. **REMBRANDT**

CHRISTUS UND DIE JÜNGER IN EMM

LE CHRIST ET LES DISCIPLES À EMMAÜS CHRIST AND

image
not
available



HAAG, MAURITSHUIS HOLZ. H. 0,60; BR. 0,48 1

ABB. 44. **REMBRANDT**

DIE DARSTELLUNG CHRISTI IM TEMPE

LA PRÉSENTATION AU TEMPLE THE REPRESANTATION O

image
not
available



HAAG, MAURITSHUIS LEINWAND. H. 1,63; BR. 2,17 P

ABB. 46. **REMBRANDT**

DIE ANATOMIE DES PROFESSORS NICOLAES

LA LEÇON D'ANATOMIE DU PROFESSEUR TULP

THE PROF

image
not
available



CASSEL, GEMALDEGALERIE LEINWAND. H. 1,00; BR. 0,78

ABB. 48. **REMBRANDT**

DER SCHREIB- UND RECHENMEISTER C

LE MAÎTRE D'ÉCRITURE ET D'ARITHMÉTIQUE COPPENOL

TH
AN

image
not
available



CASSEL, GEMÄLDEGALERIE HOLZ. H. 0,79; BR. 0,64

ABB. 50. REMBRANDT

SELBSTBILDNIS MIT DER STURMHA

PORTRAIT DE L'ARTISTE AVEC UN CASQUE



LONDON, NATIONALGALERIE HOLZ. H 0,69; BR. 0,53

ABB. 52. **REMBRANDT**

ALTE FRAU (1634)

VIEILLE FEMME

image
not
available



MÜNCHEN, ALTE PINAKOTHEK HOLZ. H. 0,89; BR. 0,65

ABB. 54. **REMBRANDT**

DIE KREUZABNAHME (16

LA [illegible]ENTE [illegible]OIX T

image
not
available

image
not
available



DRESDEN, GEMALDEGALERIE LEINWAND. H. 2,42; BR. 2,23 PHOT. FRANZ HA

ABB. 62. **REMBRANDT**

DAS OPFER MANOAHS (1641)

LE [illegible]RIFICE [illegible] THE SACRIFICE O

image
not
available



CASSEL, GEMÄLDEGALERIE HOLZ. H. 0,79; BR. 0,64

ABB. 50. **REMBRANDT**

SELBSTBILDNIS MIT DER STURMHA

PORTRAIT DE L'ARTISTE AVEC UN CASQUE

image
not
available



LONDON, NATIONALGALERIE HOLZ. H 0,69; BR. 0,53

ABB. 52. **REMBRANDT**

ALTE FRAU (1634)

VIEILLE FEMME

image
not
available



MUNCHEN, ALTE PINAKOTHEK — HOLZ. H. 0,89; BR. 0,65 — PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MUNCHEN

ABB. 54. **REMBRANDT**

DIE KREUZABNAHME (1633)

LA DESCENTE DE CROIX — THE DESCENT FROM THE CROSS



MUNCHEN, ALTE PINAKOTHEK LEINWAN

ABB. 55.]

DIE GRABLE(

LA MISE AU TOMBEAU DU CHRIST

image
not
available



DRESDEN, GEMÄLDEGALERIE — LEINWAND. H. 2,42; BR. 2,23 — PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MUNCHEN

ABB. 62. **REMBRANDT**

DAS OPFER MANOAHS (1641)

LE SACRIFICE DE MANOAH — THE SACRIFICE OF MANOAH

image
not
available



LONDON, NATIONALGALERIE — LEINWAND. H. 0,98; BR. 0,79 — PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 64. REMBRANDT

SELBSTBILDNIS (1640)

PORTRAIT DE L'ARTISTE — PORTRAIT OF THE ARTIST



LONDON, BUCKINGHAM-PALAST LEINWA

ABB. 65.

DAME M

DAME TENANT UN ÉVENTAIL



BERLIN,
KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

LEINWAND. H. 1,10; BR. 0,82

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL,
MÜNCHEN

ABB. 66. **REMBRANDT**

BILDNIS EINES RABBINERS (1645)

PORTRAIT D'UN RABBIN

PORTRAIT OF A RABBIN

image
not
available



PETERSBURG, EREMITAGE — LEINWAND. H. 1,17; BR. 0,91 — PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 68. **REMBRANDT**

DIE HEILIGE FAMILIE (1645)

LA SAINTE FAMILLE — THE HOLY FAMILY

image
not
available



CASSEL, GEMÄLDEGALERIE HOLZ. H. 0,45; BR. 0,67 PHOT. FRANZ HANFSTAENGL MÜNCHEN

ABB. 70. **REMBRANDT**

DIE HEILIGE FAMILIE (1646)

LA SAINTE FAMILLE

THE HOLY FAMILY

image
not
available



BERLIN, KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM HOLZ. H. 0,20; BR. 0,27 PHOT. FRANZ HANF[illegible]

ABB. 72. **REMBRANDT**

DIE FRAU DES TOBIAS MIT DER ZIEGE (1645)

LA FEMME DE TOBIE AVEC LA CHÈVRE THE WIFE OF TOBIAS WITH TH

image
not
available



BERLIN, KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM HOLZ. H. 0,76; BR 0,91 PHOT. FRANZ HANFSTA[...] MU[...]

ABB. 74. **REMBRANDT**

SUSANNA UND DIE BEIDEN ALTEN (1647)

SUZANNE ET LES DEUX VIEILLARDS SUSANNAH AND THE TWO [...]

image
not
available



BERLIN,
KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

LEINWAND. H. 0,96; BR. 1,16

PHOT. FRANZ HANFST
MU

ABB. 76. **REMBRANDT**

DIE VISION DANIELS

LA VISION DE DANIEL

THE VISION OF

image
not
available



CASSEL, GEMÄLDEGALERIE | LEINWAND. H. 1,05; BR. 0,90 | PHOT. FRANZ HANFS[TAENGL,] M[ÜNCHEN]

ABB. 80. **REMBRANDT**

NICOLAES BRUYNINGH (1652)

NICOLAS BRUYNINGH | NICOLAS BRU[YNINGH]



PETERSBURG, EREMITAGE LEINWAND. H. 1,09; BR. 0,84 PHOT. FRANZ HA

ABB. 82. **REMBRANDT**

BILDNIS EINER ALTEN FRAU (1654)

PORTRAIT DE VIEILLE FEMME PORTRAIT OF AN OL

image
not
available



WIEN, HOFMUSEUM

LEINWAND. H. 0,71; BR. 0,62

ABB. 84. REMBRANDT

LESENDER JÜNGLING

JEUNE HOMME LISANT

image
not
available



BERLIN,
KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

LEINWAND. H. 1,10; BR. 0,87

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL,
MÜNCHEN

ABB. 86. **REMBRANDT**

JOSEPH WIRD VON POTIPHARS WEIB VERKLAGT (1655)

LA FEMME DE PUTIPHAR ACCUSANT JOSEPH

THE WIFE OF POTIPHAR ACCUSING JOSEPH



LONDON, BUCKINGHAM-PALAST HOLZ. H. 1,22; BR. 1,03 PHOT. FRANZ HANFSTAENG MÜNCHE

ABB. 87. **REMBRANDT**

DIE ANBETUNG DER KÖNIGE (1657)

L'ADORATION DES MAGES THE ADORATION OF THE MA



AMSTERDAM, RIJKSMUSEUM | LEINWAND. H. 1,85; BR. 2,74 | PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 88. **REMBRANDT**

DIE STAALMEESTERS (1662)

LES SYNDICS DES DRAPIERS

THE SYNDICS OF THE DRAPERS



HAAG, MAURITSHUIS (LEIHGABE BREDIUS) LEINWAND. H. 1,31; BR. 1,64 PHOT. F. BRUCKMANN, MÜNCH

ABB. 89. **REMBRANDT**

DAVID VOR SAUL

DAVID DEVANT SAÜL DAVID BEFORE SA



PARIS, LOUVRE

LEINWAND. H. 1,10; BR. 0,88

ABB. 90. **REMBRANDT**

VENUS UND AMOR

VÉNUS ET L'AMOUR

VENUS AND AMOR



WIEN, HOFMUSEUM

HOLZ. H. 0,50; BR. 0,41

PHOT. FRANZ HANFSTAE
MÜNC

ABB. 91. **REMBRANDT**

SELBSTBILDNIS

PORTRAIT DE L'ARTISTE

PORTRAIT OF REMBRA



HAAG, MAURITSHUIS (LEIHGABE BREDIUS) | LEINWAND. H. 1,08; BR. 0,82 | PHOT. F. BRUCKMANN, MÜNCHEN

ABB. 92. **REMBRANDT**

HOMER (1663)

HOMÈRE

HOMER



SAMMLUNG VON CARSTANJEN , LEINWAND. H. 0,82; BR. 0,63

ABB. 93. **REMBRANDT**

SELBSTBILDNIS

PORTRAIT DE L'ARTISTE

PORTRAIT OF REMBRAN



AMSTERDAM, RIJKSMUSEUM — LEINWAND. H. 1,18; BR. 1,64 — PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 94. **REMBRANDT**

DIE JUDENBRAUT

LA FIANCÉE JUIVE — THE JEWISH BRIDE



BRAUNSCHWEIG, MUSEUM LEINWAND. H. 1,26; BR. 1,67 PHOT. F. BRUCKMANN, MÜNCH

ABB. 95. **REMBRANDT**

FAMILIENBILDNIS

PORTRAIT DE FAMILLE A FAMILY-GRO



PETERSBURG, EREMITAGE | LEINWAND. H. 1,27; BR. 1,17 | PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 96. **REMBRANDT**

DER STURZ HAMANS

LA DISGRÂCE D'AMAN

HAMAN IN DISGRACE



PETERSBURG, EREMITAGE LEINWAND. H. 2,62; BR. 2,05 PHOT. FRANZ HANFSTAENG MÜNCHE

ABB. 97. **REMBRANDT**

RÜCKKEHR DES VERLORENEN SOHNES

LE RETOUR DE L'ENFANT PRODIGUE THE RETURN OF THE PRODIGAL SO



MÜNCHEN, ALTE PINAKOTHEK LEINWAND. H. 1,39; BR. 1,63 PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 98. **AART DE GELDER**

DIE JUDENBRAUT (1684)

LA FIANCÉE JUIVE

THE JEWISH BRIDE



AMSTERDAM, RIJKSMUSEUM LEINWAND. H. 1,51; BR. 1,23 PHOT. F. BRUCKMANN, MUNC

ABB. 99. **CAREL FABRITIUS (?)**

DIE ENTHAUPTUNG JOHANNES DES TÄUFERS

LA DÉCOLLATION DE ST JEAN-BAPTISTE THE BEHEADING OF ST. JOHN THE BAPT



INNSBRUCK, FERDINANDEUM LEINWAND AUF HOLZ. H. 0,64; BR. 0,70

ABB. 100. **CAREL FABRITIUS**

TOBIAS UND SEINE FRAU

TOBIE ET SA FEMME

TOBIAS AND HIS WIFE



SCHWERIN, MUSEUM — LEINWAND. H. 0,68; BR. 0,58

ABB. 101. **CAREL FABRITIUS**

DIE WACHE (1654)

LA SENTINELLE — THE GU/



HAAG, MAURITSHUIS LEINWAND. H. 0,98; BR. 1,05

ABB. 102. JAN VERMEER VAN DELFT

DIANA

DIANE DIANA



DRESDEN, GEMÄLDEGALERIE | LEINWAND. H. 1,43; BR. 1,30 | PHOT. FRANZ HANFSTAENG MÜNCHE

ABB. 103. **JAN VERMEER VAN DELFT**

BEI DER KUPPLERIN (1656)

CHEZ LA COURTIÈRE | AT THE MATCH-MAKI

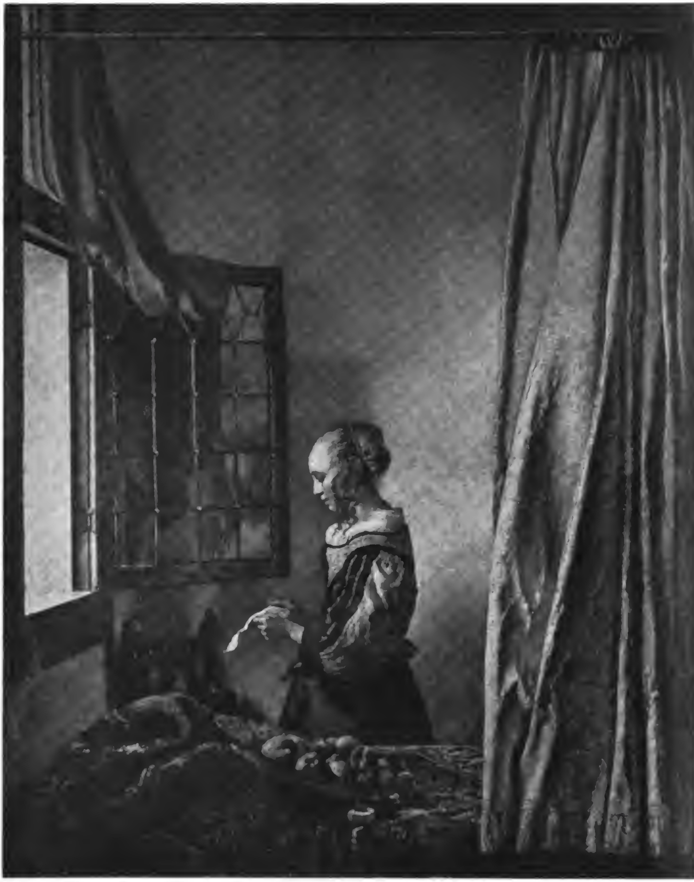


AMSTERDAM, RIJKSMUSEUM LEINWAND. H. 0,46; BR. 0,42 PHOT. F. BRUCKMANN, MÜNCHEN

ABB. 104. **JAN VERMEER VAN DELFT**

DIE DIENSTMAGD, MILCH AUSGIESSEND

LA SERVANTE VERSANT DU LAIT THE SERVANTGIRL POURING OUT MILK



DRESDEN, GEMÄLDEGALERIE — LEINWAND. H. 0,83; BR. 0,64 — PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 105. JAN VERMEER VAN DELFT

BRIEFLESERIN

JEUNE FILLE LISANT UNE LETTRE — YOUNG GIRL READING A LETTER



BERLIN,
KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

LEINWAND. H. 0,55; BR. 0,45

PHOTOGRAPH. GESELLSCHAFT,
BERLIN

ABB. 106. **JAN VERMEER VAN DELFT**

DIE JUNGE DAME MIT DEM PERLENHALSBAND

LA JEUNE FEMME AU COLLIER DE PERLES — THE YOUNG LADY WITH THE PEARL NECKLACE



PARIS, LOUVRE — LEINWAND. H. 0,24; BR. 0,21

ABB. 107. **JAN VERMEER VAN DELFT**

DIE SPITZENKLÖPPLERIN

LA DENTELLIÈRE — THE LACE-MAKER



WIEN, GALERIE CZERNIN — LEINWAND. H. 1,30; BR. 1,10 — PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 108. JAN VERMEER VAN DELFT

DER MALER IM ATELIER

LE PEINTRE À L'ATELIER — THE PAINTER IN HIS STUDIO



WINDSOR, CASTLE — LEINWAND. H. 0,73; BR. 0,63 — PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 109. **JAN VERMEER VAN DELFT**

HERR UND DAME AM KLAVIER

GENTILHOMME ET DAME AU CLAVECIN — GENTLEMAN AND LADY AT THE HARPSICHORD



BRUSSEL, MUSEUM | LEINWAND. H. 0,71; BR. 0,60 | PHOT. F. BRUCKMANN, MÜNCHEN

ABB. 110. **JAN VERMEER VAN DELFT**

MÄNNLICHES BILDNIS

PORTRAIT D'HOMME | PORTRAIT OF A MAN



HAAG, MAURITSHUIS LEINWAND. H, 0,47; BR. 0,40

ABB. 111. JAN VERMEER VAN DELFT

JUNGES MÄDCHEN

JEUNE FILLE YOUNG GIRL



MÜNCHEN, HEINRICH WÖLFFLIN | HOLZ. H. 0,64; BR. 1,02 | PHOT. J. BÖHLER

ABB. 112. **PIETER CLAESZ**

STILLEBEN

NATURE MORTE | STILL-LIFE



AMSTERDAM, RIJKSMUSEUM — LEINWAND. H. 0,72; BR. 0,63 — PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 113. **WILLEM KALFF**

STILLEBEN

NATURE MORTE — STILL-LIFE



TURIN, PINAKOTHEK HOLZ. H. 0,46; BR. 0,64

ABB. 114. PIETER SAENREDAM (UND ADRIAEN VAN OSTADE)

DIE KIRCHE VON ASSENDELFT

L'ÉGLISE D'ASSENDELFT THE CHURCH OF ASSENDELFT



HAAG, MAURITSHUIS HOLZ. H. 0,56; BR. 0,38 PHOT. F. BRUCKMANN, MÜNCHEN

ABB. 115. **GERARD HOUCKGEEST**

DAS GRABMAL WILHELMS VON ORANIEN IN DER NEUEN KIRCHE ZU DELFT (1651)

LE MONUMENT DE GUILLAUME D'ORANGE DANS LA NOUVELLE ÉGLISE DE DELFT

THE MONUMENT OF WILLIAM OF ORANGE IN THE NEW CHURCH AT DELFT



LONDON, EARL OF NORTHBROOK H. 0,43; BR. 0,34

ABB. 116. **EMANUEL DE WITTE**

AMSTERDAMER KIRCHE (1669)

ÉGLISE D'AMSTERDAM CHURCH OF AMSTERDAM



HAAG, MAURITSHUIS

LEINWAND. H. 1,10; BR. 0,85

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 117. **EMANUEL DE WITTE**

KIRCHENINNERES (1668)

INTÉRIEUR D'ÉGLISE

INTERIOR OF A CHURCH



BERLIN, KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM HOLZ. H. 0,43; BR. 0,68 PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 118. **ADRIAEN VAN DE VENNE**

SOMMERLANDSCHAFT (1614)

PAYSAGE D'ÉTÉ SUMMER-LANDSCAPE



BERLIN, KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM HOLZ. H. 0,42; BR. 0,68 PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 119. **ADRIAEN VAN DE VENNE**

WINTERLANDSCHAFT (1614)

PAYSAGE D'HIVER WINTER-LANDSCAPE



AMSTERDAM, RIJKSMUSEUM HOLZ. H. 0,78; BR. 1,32 PHOT. F. BRUCKMANN, MÜNCHEN

ABB. 120. **HENDRICK AVERCAMP**

WINTERLANDSCHAFT

PAYSAGE D'HIVER WINTER-LANDSCAPE

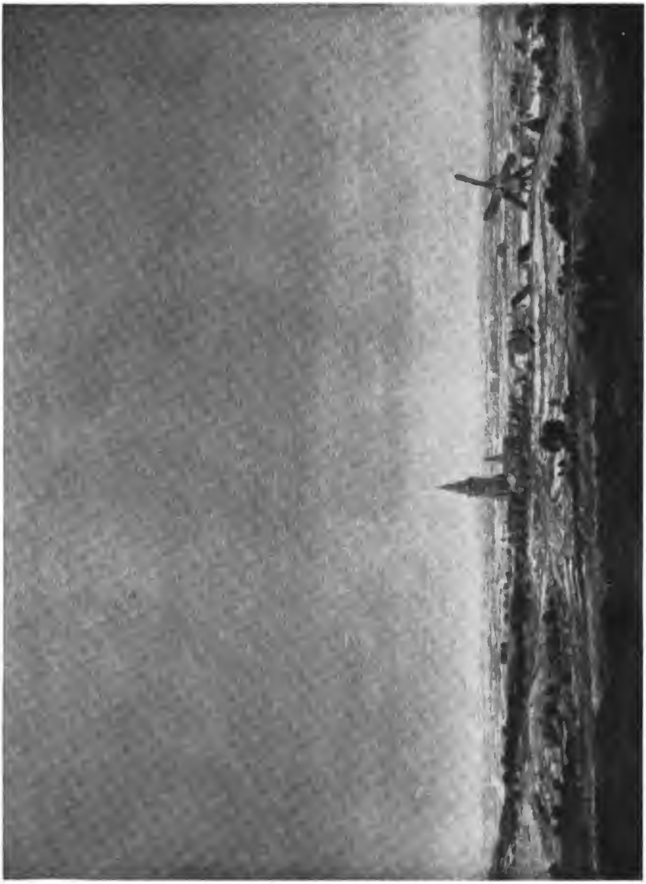


AMSTERDAM, RIJKSMUSEUM — HOLZ. H. 0,76; BR. 1,13 — PHOT. F. BRUCKMANN, MÜNCHEN

ABB. 121. **ESAJAS VAN DE VELDE**

DIE FÄHRE (1622)

LE BAC — THE FERRY-BOAT



BERLIN, KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM HOLZ. H. 0,26; BR. 0,35 PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 122. **HERCULES SEGHERS**

LANDSCHAFT MIT DEM STÄDTCHEN RHENEN

PAYSAGE AVEC LA PETITE VILLE DE RHENEN LANDSCAPE WITH THE SMALL TOWN OF RHENEN



FLORENZ, UFFIZIEN H. 0,53; BR. 0,97

ABB. 123. **HERCULES SEGHERS**

LANDSCHAFT

PAYSAGE LANDSCAPE



MUNCHEN, ALTE PINAKOTHEK — HOLZ. H. 0,41; BR. 0,66 — PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MUNCHEN

ABB. 124. **JAN VAN GOYEN**

LANDSCHAFT MIT BAUERNHÄUSERN (1629)

PAYSAGE AVEC DES CHAUMIÈRES — LANDSCAPE WITH FARMHOUSES



BERLIN, KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM HOLZ. H. 0,29; BR. 0,51

ABB. 125. **JAN VAN GOYEN**

DÜNENLANDSCHAFT (1629)

DUNES DUNES



CASSEL, GEMALDEGALERIE — HOLZ. H. 0,27; BR. 0,46 — PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MUNCHEN

ABB. 126. **JAN VAN GOYEN**

FLUSSLANDSCHAFT (1640?)

AU BORD DU FLEUVE — ON THE BANKS OF A RIVER



BERLIN, KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM HOLZ. H. 0,23; BR. 0,32

ABB. 127. **JAN VAN GOYEN**

WINTERLANDSCHAFT (NACH 1640)

PAYSAGE D'HIVER WINTERLANDSCAPE



AMSTERDAM, RIJKSMUSEUM | HOLZ. H. 0,56; BR. 0,72 | PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 128. **JAN VAN GOYEN**

DIE MAAS BEI DORDRECHT

LA MEUSE À DORDRECHT | THE MAESE AT DORDRECHT



BERLIN, KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM HOLZ. H. 0,66; BR. 0,96 PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 129. **JAN VAN GOYEN**

ANSICHT VON NYMWEGEN (1649)

VUE DE NYMÈGUE VIEW OF NYMWEGEN



BERLIN, KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM HOLZ. H. 0,67; BR. 1,04 PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 130. **SALOMON VAN RUIJSDAEL**

LANDSCHAFT (1631)

PAYSAGE LANDSCAPE

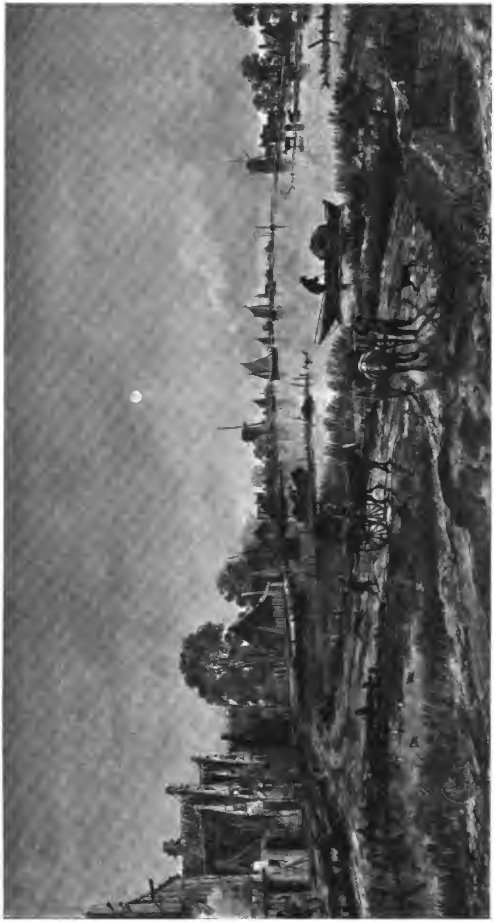


BUDAPEST, MUSEUM — LEINWAND. H. 0,93; BR. 1,39 — PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 131. **SALOMON VAN RUIJSDAEL**

DER HALT VOR DEM WIRTSHAUS (1649)

LA HALTE DEVANT L'AUBERGE — THE STOP BEFORE THE INN



AMSTERDAM, SAMMLUNG SIX   LEINWAND. H. 0,75; BR. 1,02   PHOT. F. BRUCKMANN, MÜNCHEN

ABB. 132. **AERT VAN DER NEER**

LANDSCHAFT IM MONDSCHEIN

PAYSAGE AU CLAIR DE LUNE   LANDSCAPE IN MOON-LIGHT



BERLIN,
KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

LEINWAND. H. 0,38; BR. 0,51

ABB. 133. **AERT VAN DER NEER**

WINTERLANDSCHAFT MIT SONNENUNTERGANG

PAYSAGE D'HIVER AVEC COUCHER DE SOLEIL

WINTERLANDSCAPE WITH SUNSET



LONDON, BUCKINGHAM-PALAST LEINWAND. H. 1,27; BR. 1,58 PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 134. JAN BOTH

LANDSCHAFT MIT DER TAUFE DES KÄMMERERS

PAYSAGE AVEC LE BAPTÊME DU TRÉSORIER

LANDSCAPE WITH THE BAPTISME OF THE TREASURER



HAAG, MAURITSHUIS — LEINWAND. H. 0,63; BR. 0,77 — PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 135. **NICOLAES BERCHEM**

RUINENLANDSCHAFT (1661)

DANS LES RUINES — AMONG THE RUINS



AMSTERDAM, RIJKSMUSEUM — LEINWAND. H. 0,67; BR. 0,54 — PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MUNCHEN

ABB. 136. **JAN HACKAERT**

DIE ESCHENALLEE

L'ALLÉE DE FRÊNES — THE ASH AVENUE



AMSTERDAM, RIJKSMUSEUM, HOLZ. H. 0,44; BR. 0,38 PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 137. **PHILIPS WOUWERMAN**

DER SCHIMMEL

LE CHEVAL BLANC THE WHITE HORSE



AMSTERDAM, RIJKSMUSEUM LEINWAND. H. 1,44; BR. 1,75 PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 138. **JAN ASSELYN**

DER BEDROHTE SCHWAN

LE CYGNE EN DANGER

THE SWAN IN DANGER



HAAG, MAURITSHUIS — LEINWAND. H. 2,38; BR. 3,45 — PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 139. **PAULUS POTTER**

DER JUNGE STIER (1647)

LE JEUNE TAUREAU — THE BULLOCK



TURIN, PINAKOTHEK HOLZ. H. 0,53; BR. 0,67

ABB. 140. **PAULUS POTTER**

WEIDELANDSCHAFT (1649)

PÂTURAGE PASTURAGE

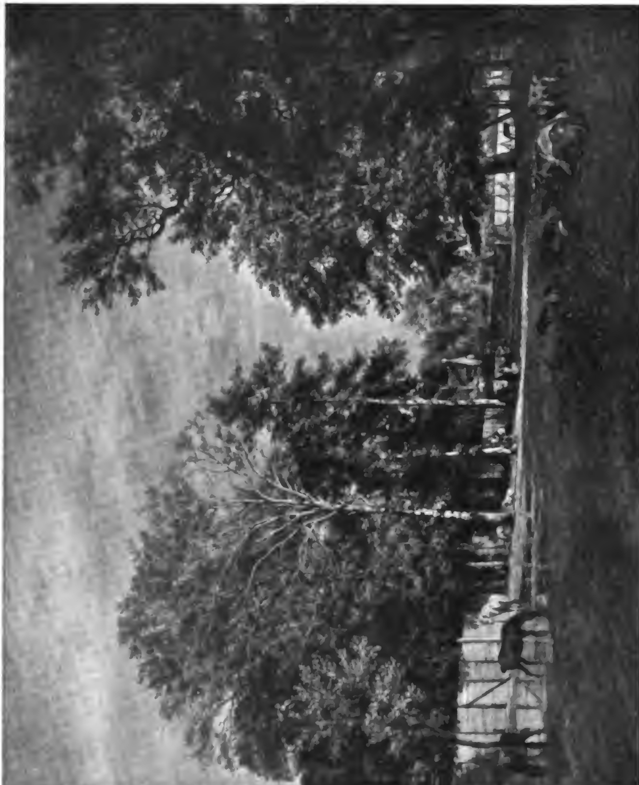


HAAG, MAURITSHUIS — HOLZ. H. 0,44; BR. 0,62 — PHOT. FRANZ HANFSTAENGL MUNCHEN

ABB. 141. **PAULUS POTTER**

LANDSCHAFT MIT VIEH (1648)

PAYSAGE AVEC BÉTAIL — LANDSCAPE WITH CATTLE



BERLIN, KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM — LEINWAND AUF HOLZ. H. 0,63; BR. 0,78 — PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 142. **ADRIAEN VAN DE VELDE**

DIE FARM (1666)

LA FERME — THE FARM



LEIPZIG, MUSEUM | HOLZ. H. 0,38; BR. 0,43 | PHOT. F. BRUCKMANN, MÜNCHEN

ABB. 143. **ADRIAEN VAN DE VELDE**

VOR DER SCHENKE

DEVANT LA TAVERNE

BEFORE THE INN

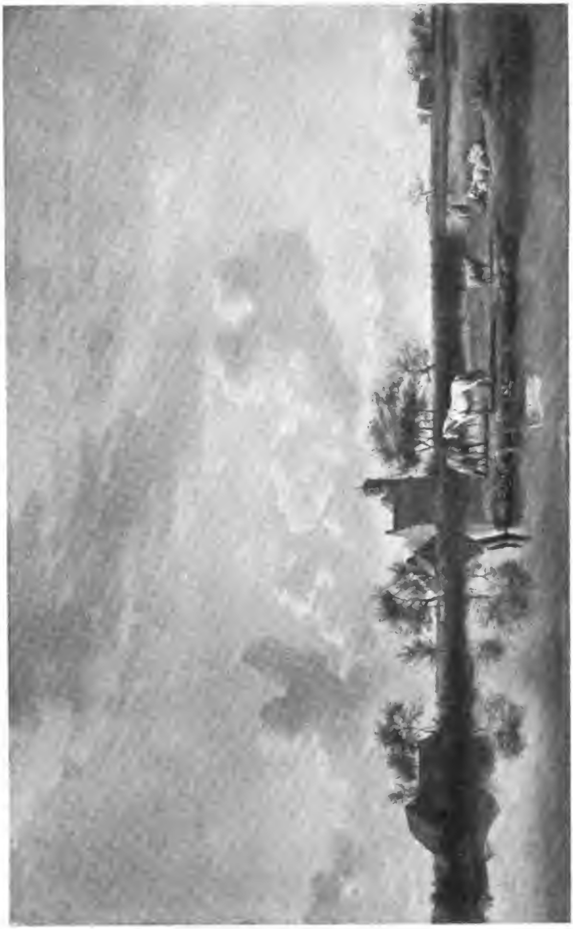


CASSEL, GEMÄLDEGALERIE LEINWAND. H. 0,50; BR. 0,72 PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 144. **ADRIAEN VAN DE VELDE**

DER STRAND VON SCHEVENINGEN (1658)

LA PLAGE DE SCHEVENINGEN THE BEACH OF SCHEVENINGEN



BERLIN,
KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

LEINWAND. H. 0,41; BR. 0,66

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL,
MÜNCHEN

ABB. 145. **ADRIAEN VAN DE VELDE**

FLUSSLANDSCHAFT

AU BORD DU FLEUVE

ON THE BANKS OF A RIVER



BERLIN,
KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

HOLZ. H. 0,49; BR. 0,72

ABB. 146. **AELBERT CUYP**

DÜNENLANDSCHAFT

DUNES

THE DUNES

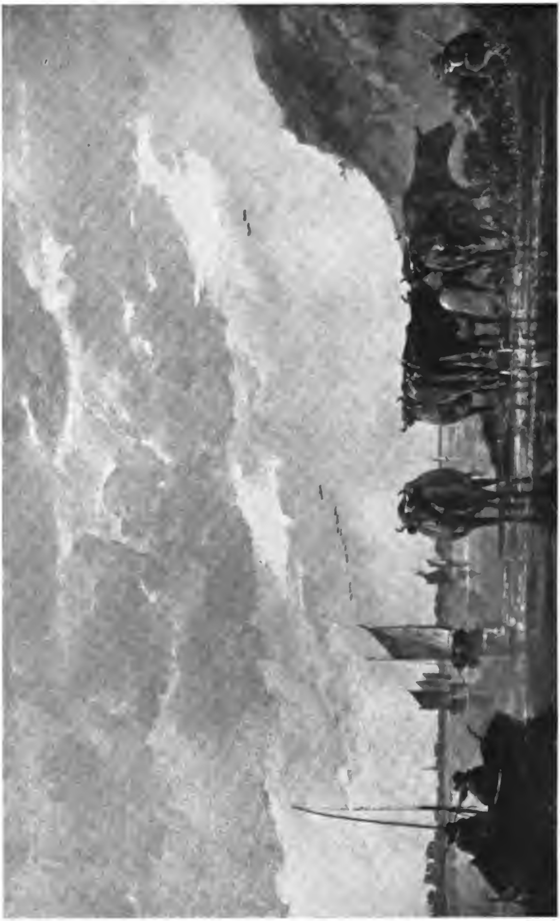


LONDON, NATIONALGALERIE — LEINWAND. H. 1,29; BR. 1,98 — PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 147. **AELBERT CUYP**

LANDSCHAFT

PAYSAGE — LANDSCAPE



LONDON, NATIONALGALERIE HOLZ. H. 0,45; BR. 0,73 PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 148. **AELBERT CUYP**

FLUSSLANDSCHAFT

AU BORD DU FLEUVE ON THE BANKS OF A RIVER



AMSTERDAM, SAMMLUNG SIX   LEINWAND. H. 1,07; BR. 1,45   PHOT. F. BRUCKMANN, MÜNCHEN

ABB. 149. **AELBERT CUYP**

LANDSCHAFT IM MONDSCHEIN

PAYSAGE AU CLAIR DE LUNE   LANDSCAPE IN MOON-LIGHT



HAAG, MAURITSHUIS (LEIHGABE BREDIUS) | HOLZ. H. 0,55; BR. 0,75 | PHOT. F. BRUCKMANN, MÜNCHEN

ABB. 150. **AELBERT CUYP**

HÜHNER (1651)

POULES | FOWLS



DRESDEN, GEMÄLDEGALERIE LEINWAND. H. 1,07; BR. 1,39 PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 151. **MELCHIOR D'HONDECOETER**

DER RAUBVOGEL IM HÜHNERHOF

L'OISEAU DE PROIE DANS LE POULAILLER BIRD OF PREY IN THE POULTRY-YARD



MÜNCHEN, ALTE PINAKOTHEK LEINWAND. H. 1,12; BR. 0,88

ABB. 152. ALLART VAN EVERDINGEN

NORDISCHE ABENDLANDSCHAFT (1656)

CRÉPUSCULE BORÉAL NORTHERN LANDSCAPE



WIEN, GALERIE CZERNIN — PHOT. J. LÖWY, WIEN

ABB. 153. **ALLART VAN EVERDINGEN**

NORWEGISCHER WASSERFALL

CASCADE EN NORVÈGE — WATER-FALL IN NORWAY



BERLIN,
KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

LEINWAND. H. 0,91; BR. 1,65

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL,
MÜNCHEN

ABB. 154. **PHILIPS KONINCK**

LANDSCHAFT

PAYSAGE

LANDSCAPE



LONDON, NATIONALGALERIE — LEINWAND. H. 1,06; BR. 1,43 — PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 155. **JACOB VAN RUISDAEL**

LANDSCHAFT

PAYSAGE — LANDSCAPE



MÜNCHEN, ALTE PINAKOTHEK — HOLZ. H. 0,70; BR. 0,91 — PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 156. **JACOB VAN RUISDAEL**

DER WEG ÜBER DEN SANDHÜGEL (1647)

LE SENTIER SUR LA COLLINE DE SABLE — THE PATH OVER THE SANDHILL



LONDON, SAMMLUNG OTTO BEIT LEINWAND. H. 1,11; BR. 1,50

ABB. 157. **JACOB VAN RUISDAEL**

SCHLOSS BENTHEIM (1653)

LE CHÂTEAU DE BENTHEIM THE CASTLE OF BENTHEIM



PETERSBURG, EREMITAGE | LEINWAND. H. 0,73; BR. 0,99 | PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 158. **JACOB VAN RUISDAEL**

DER SUMPF

LE MARAIS | THE SWAMP



AMSTERDAM, RIJKSMUSEUM — LEINWAND. H. 0,83; BR. 1,01 — PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 159. **JACOB VAN RUISDAEL**

DIE MÜHLE BEI WIJK BIJ DUURSTEDE

LE MOULIN PRÈS DE WIJK BIJ DUURSTEDE — THE MILL NEAR WIJK BIJ DUURSTEDE



BERLIN,
KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

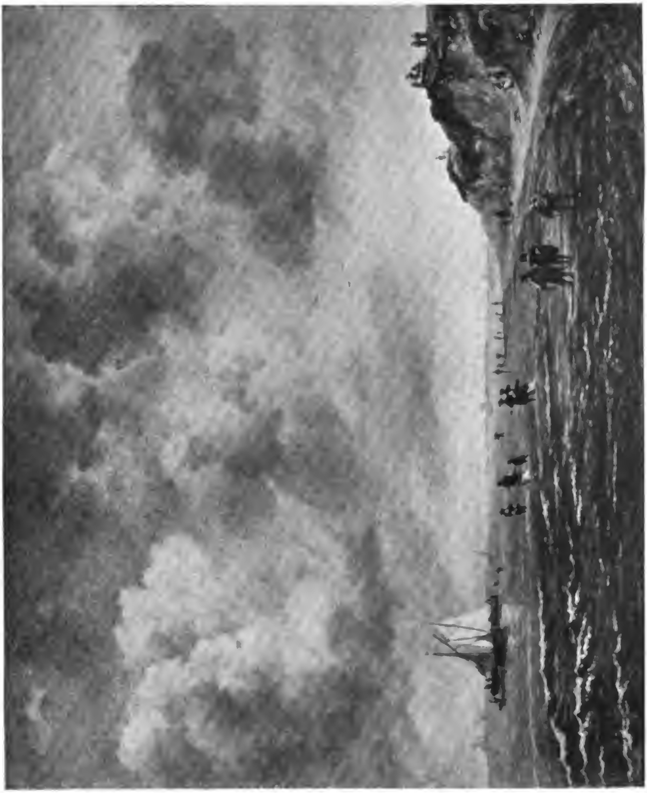
LEINWAND. H. 0,32; BR. 0,40

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL,
MÜNCHEN

ABB. 160. **JACOB VAN RUISDAEL**

FERNSICHT VON DEN DÜNEN BEI OVERVEEN

VUE PRISE DES DUNES DE OVERVEEN   PERSPECTIVE VIEWS FROM THE DUNES NEAR OVERVEEN



HAAG, MAURITSHUIS | LEINWAND. H. 0,54; BR. 0,66 | PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 161. **SCHULE JACOB VAN RUISDAELS**

STRANDANSICHT

VUE DE PLAGE

BEACH-VIEW

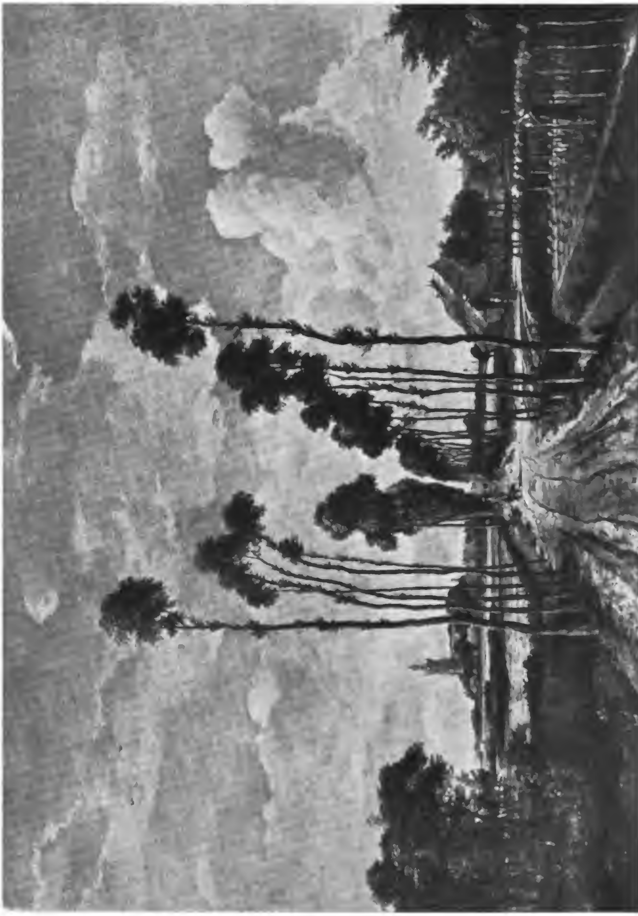


LONDON, WALLACE-COLLECTION HOLZ. H. 0,66; BR. 0,90 PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 162. **MEINDERT HOBBEMA**

LANDSCHAFT MIT WASSERMÜHLE

PAYSAGE AVEC MOULIN À EAU LANDSCAPE WITH A WATER-MILL

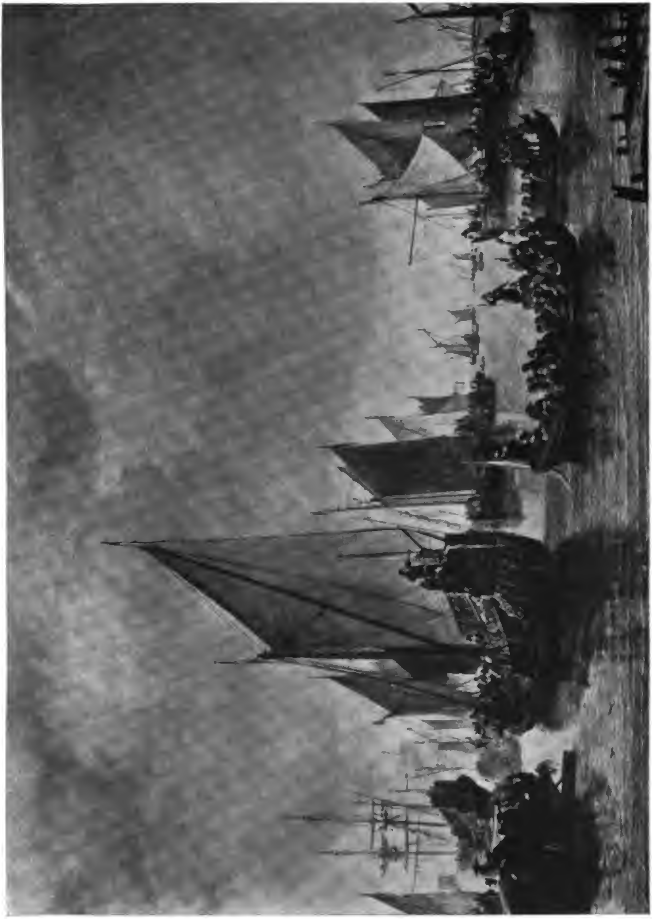


LONDON, NATIONALGALERIE LEINWAND. H. 1,05; BR. 1,44 PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 163. **MEINDERT HOBBEMA**

DIE ALLEE VON MIDDELHARNIS (1689?)

L'ALLÉE DE MIDDELHARNIS THE AVENUE OF MIDDELHARNIS



WIEN, HOFMUSEUM | HOLZ. H. 0,69; BR. 0,92 | PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 164. **SIMON DE VLIEGER**

MARINE (1649)

MARINE | SEASCAPE



MÜNCHEN,
SAMMLUNG VON CARSTANJEN

HOLZ. H. 0,47; BR. 0,58

PHOT. F. BRUCKMANN, MÜNCHEN

ABB. 165. **JAN VAN DE CAPELLE**

RUHIGE SEE BEI SONNENUNTERGANG

MER CALME AU SOLEIL COUCHANT

SMOOTH SEA AS SUNSET



HAAG, MAURITSHUIS — LEINWAND. H. 0,98; BR. 1,17 — PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 166. **JAN VERMEER VAN DELFT**

ANSICHT VON DELFT

VUE DE DELFT — VIEW OF DELFT



AMSTERDAM, SAMMLUNG SIX LEINWAND. H. 0,53; BR. 0,43 PHOT. F. BRUCKMANN, MÜNCHEN

ABB. 167. **JAN VERMEER VAN DELFT**

STRASSE IN DELFT

RUE À DELFT STREET IN DELFT

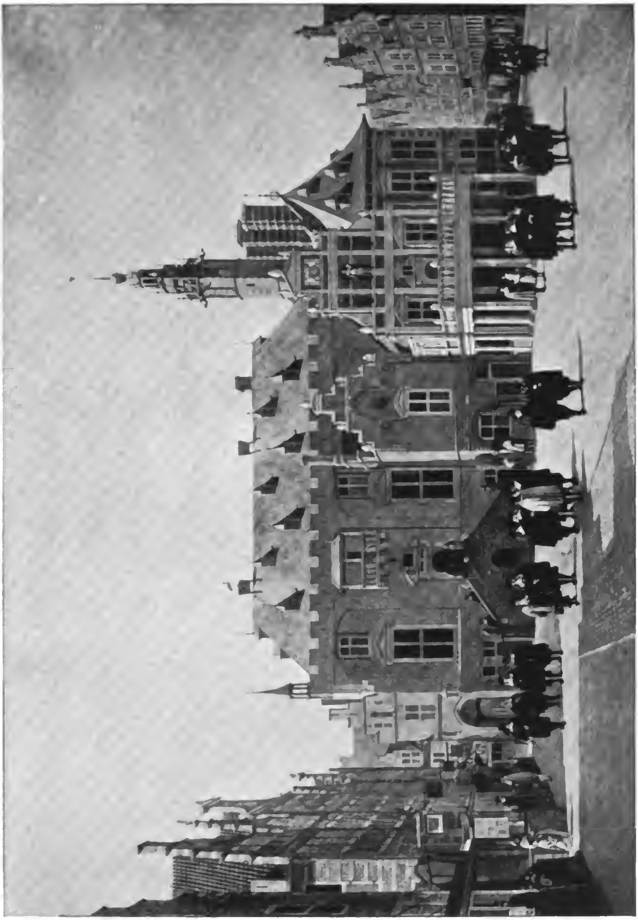


PETERSBURG, EREMITAGE — HOLZ. H. 0,42; BR. 0,53 — PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 168. **JAN VAN DER HEYDE**

GRACHT IN AMSTERDAM

CANAL À AMSTERDAM — CANAL IN AMSTERDAM



LONDON, EARL OF NORTHBROOK

ABB. 169. **GERRIT BERCKHEYDE**

DER MARKTPLATZ VON HAARLEM

LA PLACE DU MARCHÉ DE HAARLEM — THE MARKET-PLACE OF HARLEM



KARLSRUHE, KUNSTHALLE — HOLZ. H. 0,31; BR. 0,40 — PHOT. F. BRUCKMANN, MÜNCHEN

ABB. 170. ADRIAEN VAN OSTADE

BAUERNSCHENKE

CABARET DE VILLAGE — VILLAGE-INN



BERLIN, KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM HOLZ. H. 0,35; BR. 0,43 PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 171. ADRIAEN VAN OSTADE

BAUERNGESELLSCHAFT

COMPAGNIE DE PAYSANS COMPANY OF PEASANTS



AMSTERDAM, RIJKSMUSEUM HOLZ. H. 0,44; BR. 0,36 PHOT. F. BRUCKMANN, MÜNCHEN

ABB. 172. ADRIAEN VAN OSTADE

BAUERN AM KAMIN (1656)

PAYSANS AU COIN DU FEU PEASANTS AT THE FIRE-SIDE



AMSTERDAM, RIJKSMUSEUM HOLZ. H. 0,39; BR. 0,30 PHOT. F. BRUCKMANN, MÜNCHEN

ABB. 173. JAN MIENSE MOLENAER

JUNGE DAME AM KLAVIER

JEUNE DAME AU CLAVECIN YOUNG LADY AT THE HARPSICHORD



LONDON, NATIONALGALERIE — HOLZ. H. 0,28; BR. 0,38 — PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 174. **DIRCK HALS**

LUSTIGE GESELLSCHAFT (1626)

JOYEUSE COMPAGNIE — A SET OF MERRY COMPANIONS



LONDON, NATIONALGALERIE HOLZ. H. 0,40; BR. 0,66 PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 175. **WILLEM CORNELISZ. DUYSTER**

TRICTRACSPIELER

LES JOUEURS DE TRICTRAC THE PLAYERS AT BACKGAMMON



HAAG, MAURITSHUIS — HOLZ. H. 0,67; BR. 0,60 — PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 176. **GERARD TERBORCH**

DIE DEPESCHE (1653)

LA DEPÊCHE — THE DESPATCH



LONDON, NATIONALGALERIE LEINWAND. H. 0,67; BR. 0,55 PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 177. GERARD TERBORCH

DIE MUSIKSTUNDE

LA LEÇON DE MUSIQUE THE MUSIC-LESSON



PETERSBURG, EREMITAGE | LEINWAND. H. 0,67; BR. 0,54 | PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 178. **GERARD TERBORCH**

DAS GLAS LIMONADE

LE VERRE DE LIMONADE | THE GLASS OF LEMONADE



BERLIN, KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM HOLZ. H. 0,56; BR. 0,44 PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 179. **GERARD TERBORCH**

DAS KONZERT

LE CONCERT THE CONCERT



INNSBRUCK, FERDINANDEUM LEINWAND. H. 0,84; BR. 0,70

ABB. 180. **GERARD TERBORCH**

MÄNNLICHES BILDNIS

PORTRAIT D'HOMME

PORTRAIT OF A MAN



MUNCHEN, ALTE PINAKOTHEK HOLZ. H. 0,35; BR. 0,27 PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MUNCHEN

ABB. 181. **GERARD TERBORCH**

DER KNABE MIT DEM HUND

LE JEUNE GARÇON AVEC LE CHIEN THE BOY WITH THE DOG



BERLIN, KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM — LEINWAND. H. 0,72; BR. 0,59 — PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 182. **GERARD TERBORCH**

DIE FAMILIE DES SCHLEIFERS

LA FAMILLE DU RÉMOULEUR — THE FAMILY OF THE WHETTER



BERLIN,
KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

LEINWAND. H. 0,61; BR. 0,48

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL,
MÜNCHEN

ABB. 183. ESAIAS BOURSSE

DER JUNGE MIT DEN SEIFENBLASEN

L'ENFANT FAISANT DES BULLES DE SAVON

THE BOY MAKING SOAP-BUBBLES



LONDON, BUCKINGHAM-PALAST | HOLZ. H. 0,84; BR. 0,72 | PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 184. **PIETER DE HOOCH**

DIE KARTENSPIELER (1658)

LES JOUEURS DE CARTES | THE CARD-PLAYERS



AMSTERDAM, RIJKSMUSEUM | LEINWAND. H. 0,68; BR. 0,58 | PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 185. **PIETER DE HOOCH**

MUTTER UND KIND

LA MÈRE ET L'ENFANT

MOTHER AND CHILD



BERLIN,
KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

LEINWAND. H. 0,92; BR. 1,00

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL,
MÜNCHEN

ABB. 186. **PIETER DE HOOCH**

MUTTER UND KIND

LA MÈRE ET L'ENFANT

MOTHER AND CHILD



BRÜSSEL,
HERZOG VON ARENBERG

LEINWAND. H. 0,57; BR. 0,75

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL,
MÜNCHEN

ABB. 187. **PIETER DE HOOCH**

MUTTER UND KIND

LA MÈRE ET L'ENFANT

MOTHER AND CHILD



LONDON, NATIONALGALERIE | LEINWAND. H. 0,73; BR. 0,59 | PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 188. **PIETER DE HOOCH**

DER HOF (1658)

LA COUR | THE YARD



AMSTERDAM, RIJKSMUSEUM — LEINWAND. H. 0,61; BR. 0,47 — PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MUNCHEN

ABB. 189. PIETER DE HOOCH

DAS LANDHAUS

LA MAISON DE CAMPAGNE — THE COUNTRY-HOUSE



HAAG, MAURITSHUIS | HOLZ. H. 0,59; BR. 0,44 | PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 190. **GABRIEL METSU**

MUSIKFREUNDE

LES AMATEURS DE MUSIQUE | THE AMATEUR'S OF MUSIC



DRESDEN, GEMALDEGALERIE — HOLZ. H. 0,62; BR. 0,46 — PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MUNCHEN

ABB. 191. **GABRIEL METSU**

BEIM GEFLÜGELHÄNDLER (1662)

CHEZ LE MARCHAND DE VOLAILLE — AT THE POULTERER



MÜNCHEN, ALTE PINAKOTHEK LEINWAND. H. 0,80; BR. 0,97 PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 192. GABRIEL METSU

DAS FEST DES BOHNENKÖNIGS

LA FÊTE DES ROIS THE KING'S FESTIVAL ON TWELFTH-NIGHT



CASSEL, GEMÄLDEGALERIE — LEINWAND. H. 0,80; BR. 1,05 — PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 193. **JAN STEEN**

DAS FEST DES BOHNENKÖNIGS (1668)

LA FÊTE DES ROIS — THE KING'S FESTIVAL ON TWELFTH-NIGHT

13



LONDON, EARL OF NORTHBROOK HOLZ. H. 0,56; BR. 0,42

ABB. 194. **JAN STEEN**

SELBSTBILDNIS

PORTRAIT DE L'ARTISTE PORTRAIT OF THE ARTIST



BRUSSEL, MUSEUM | LEINWAND. H. 0,80; BR. 0,64 | PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 195. **JAN STEEN**

DAS GALANTE ANERBIETEN

L'OFFRE GALANTE — A GALLANT OFFER



PETERSBURG, EREMITAGE — HOLZ. H. 0,46; BR. 0,39 — PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 196. **JAN STEEN**

TRICTRACSPIELER (1667)

LES JOUEURS DE TRICTRAC — THE PLAYERS AT BACKGAMMON



LONDON, NATIONALGALERIE | HOLZ. H. 0,41; BR. 0,31 | PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MUNCHEN

ABB. 197. **JAN STEEN**

DIE MUSIKSTUNDE (1671?)

LA LEÇON DE MUSIQUE | THE MUSIC-LESSON



SCHWERIN, MUSEUM HOLZ. H. 0,32; BR. 0,25

ABB. 198. **FRANS VAN MIERIS**

MUSIKALISCHE UNTERHALTUNG (1658)

DIVERTISSEMENT MUSICAL MUSICAL ENTERTAINMENT



DRESDEN, GEMÄLDEGALERIE — HOLZ. H. 0,60; BR. 0,46 — PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 199. **CASPAR NETSCHER**

MUSIKALISCHE UNTERHALTUNG (1666)

DIVERTISSEMENT MUSICAL — MUSICAL ENTERTAINMENT



LONDON, BUCKINGHAM-PALAST | HOLZ. H. 0,32; BR. 0,25 | PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 200. GODFRIED SCHALCKEN

DAS MÄDCHEN MIT DER KERZE

LA JEUNE FILLE À LA CHANDELLE | THE GIRL WITH THE CANDLE

NACHWORT

Das Buch gibt nur das große 17. Jahrhundert. Es wagt sich nicht an die viel umfassendere Aufgabe einer gleichmäßig ausgebreiteten Geschichte dieser Malerei. Es will sich ganz darin bescheiden, Hauptmeister und Hauptstufen an Hand der Bilderkette ihrem Gehalt nach vorzuführen und zu begründen.

Ursprünglich hatte das Buch keine Erstlingsarbeit werden sollen. Ernst Heidrich hatte es als seinen 4. Band dieser Folge geplant. Als Heidrich uns jedoch entrissen war — der Unvergeßliche fiel 1914 — hinterließ er nur ein kleines allererstes Textfragment (das hoffentlich als Aufsatz erscheinen wird). Nur die Bilderauswahl war schon durchgeführt. An ihr ist deshalb nicht mehr viel geändert worden. Das möge entschuldigen, wenn der neue Text mit neuen Absichten einmal Gemälde anruft, die als Abbildung nicht mehr erscheinen konnten.

Heidrichs Arbeit ersetzen zu können, glaubt der Verfasser nicht im mindesten. Er dankt ihm weit mehr als den Übergang zur Kunstgeschichte. Seinen Lehrern Wölfflin und Goldschmidt dankt er alles Wichtige der Ausbildung hierin.

Dezember 1919 F. Roh

BIOGRAPHISCHES UND ANMERKUNGEN ZU DEN BILDERN

Von der großen Literatur über das Gebiet als Ganzes können hier nur genannt werden: W. Bode, Studien zur Geschichte der holländischen Malerei (1883), und W. von Bode, Die holländischen und vlämischen Malerschulen (1917), deren grundlegende Aufsätze wir bei den Einzelmeistern nicht wieder anführen. Ferner die umfassenden Archivarbeiten von A. Bredius, hauptsächlich in seinen Künstler-Inventaren und — mit vielen anderen — in den Zeitschriften Oud Holland, Onze Kunst usw. Grundlegende Materialforschungen von Hofstede de Groot, vor allem in seinem „Beschreibenden und kritischen Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des 17. Jahrhunderts" (1907, ff.). Ferner W. R. Valentiner, Aus der niederländischen Kunst (1914), und W. Martin, Altholländische Bilder (1918), wo einige weitere Literaturwinke. Angefügt sei A. Philippi, Die Blüte der Malerei in Holland (1901). Über Atelier, Sammler und Händler H. Floerke, Studien zur niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte (1905). — Spezielleres sei sparsam bei den Einzelmeistern oder -gattungen genannt. Schon hier seien hervorgehoben: A. Riegl, Das holländische Gruppenporträt (Jahrbuch der Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, 1902), und H. Jantzen' Das niederländische Architekturbild (1910).

DIRCK JACOBSZ

'. 1 geboren gegen 1500 wohl zu Amsterdam, gestorben dort 1567. Sohn und Schüler des Jacob Cornelisz van Oostsanen.

Abb. 1. Bez. D /X\ I und datiert 1529. Neben dem abgebildeten Mittelstück mit 17 Männern je 2 Seitenteile mit je 7 Männern, die wohl etwas später gemalt sind.

CORNELIS CORNELISZ VAN HAARLEM

›b. 2 geboren 1562 in Haarlem, gestorben dort
nd 4 1638. Vermögender Bürger. Lehre bei Pieter Pietersz und (nach kurzem Aufenthalt in Rouen) bei Gillis Conguet in Antwerpen. 1583 wieder in Haarlem und mit seinem ersten Schützenstück auftretend, dem 1599 ein zweites folgt. Nach 1600 malerischer werdend. Letztes bekanntes Bild 1633. Wird Führer der gesamten Haarlemer Malerei der Zeit. Gründer der Haarlemer Akademie mit Goltzius und C. van Mander (dessen zeitgenössische Bewertungen äußerst aufschlußreich).

Thieme-Bekker, Künstlerlexikon B. VII. Über den Gefährten Goltzius als Maler: O. Hirschmann, Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte. 1916.

Abb. 2. Datiert 1583. Das Bild ist ausführlich beurteilt von den Zeitgenossen Ampzing („Beschrijving en lof der Stad Haarlem" 1628) und C. van Mander. — Die beliebte Annahme von Kompositionen dieser Zeit, sie seien „beschnitten", verkennt die charakteristische Art der Bildfüllung.

Abb. 4. Bez. und datiert 1615.

CORNELIS KETEL

Abb. 3 geboren zu Gouda 1548, gestorben zu Amsterdam 1616. Schüler bei Anthony Blocklandt zu Delft. War in Frankreich und London. Seit 1581 in Amsterdam.

Abb. 3. Korporalschaft des Kapitäns Dirck J. Rosecrans und des Leutnants Pauw vor einem Gebäude. Bez. und datiert 1588.

GERARD VAN HONTHORST

Abb. 5 geboren 1590 zu Utrecht, wo er 1656 starb. Lehrling bei Abraham Bloemaert, dem Utrechter Schulhaupt. Aufenthalt in Italien, wo er wegen des nächtlichen Lichtspiels seiner Bilder Gherardo dalle Notti getauft wird. Bilder dieser Art mit lebensgroßen Figuren unter Caravaggios Einfluß auch in Utrecht, wo er seit 1622 lebt, mit Ausnahme einer Reise an den englischen Hof. Für den zweiten Teil seines Lebens wird er Bildnismaler. 1637 bis 1652 im Haag, hauptsächlich für den Hof porträtierend und Schlösser ausschmückend. Auch Berlin bestellt bei ihm, wo sein Bruder und Nachahmer Willem Hofmaler wird. 1652—56 als reicher Mann in Utrecht.

Abb. 5. Bez. und datiert 1622.

HENDRIK TER BRUGGHEN

Abb. 6 geboren 1587 in Deventer. Aus vornehmer holländischer Familie stammend, zu A. Bloemaert nach Utrecht kommend, aber schon 1604 in Italien. 1616 Eintritt in die Utrechter Gilde. Tod dort schon 1629. — Caravaggio-Schüler für Bibelszenen und Genreporträts. (Thieme-Bekker, Künstlerlexikon B. V.)

Abb. 6. Bez. und datiert 1628.

FRANS HALS

Abb. 7 bis 23 geboren etwa 1580 in Antwerpen, aber von Haarlemer Eltern stammend. In Haarlem, wo er sein Leben lang verbleibt, zunächst Schüler C. van Manders. Arbeiten aus dieser Zeit und bis 1616 noch unerkannt. 1644 Vorsitzender der Lucasgilde. Die letzten Lebensjahre im Armenhaus. Tod 1666, über achtzigjährig. — Bezeichnende Anekdoten bei Houbraken. Es malen ebenfalls: der Bruder Dirk und die Söhne Frans, Johannes, Reynier, Harmen, Claes, Anthony.

E. W. Moes: Frans Hals, sa vie et son œuvre, 1909. Alle Abbildungen geben W. von Bode (und M. J. Binder): Frans Hals, 1914. Dazu Hofstede de Groot: Verzeichnis B. III.

Abb. 7. Bezeichnet.

Abb. 8. Datiert: Aetat. suae 62 Ao. 1627. Auf der Rückseite in Handschrift des 18. Jahrhunderts die Lebensdaten des Acronius.

Abb. 9. Gegenstück in gleichem Kleinformat in Dresden.

Abb. 10. 11. Gegenstücke. Beide datiert 1631. Ein Vergleich dieses Bürgermeisters des Hals mit dem des Rembrandt und des Terborch erhellt bereits den ganzen Unterschied der Meister. (Abb. 10. 81. 180.)

Abb. 13. Man neigt seit einiger Zeit dazu, das Exemplar Rothschild in Paris als Original zu nehmen und das Amsterdamer als Kopie abzutun. Wir sehen in dem Amsterdamer Werk eine frühere eigenhändige Arbeit, die noch weniger keck, locker und hüpfend im Einzelstrich, dafür wuchtiger und massenkräftiger im Ganzen, größer noch in der Formgesinnung ist. (Man wird ja auch nicht das New-Yorker Exemplar des Junker Ramp ausschalten, weil das der Sammlung G. P. Heseltine virtuoser behandelte Gesichter zeigt.)

Eine Nachzeichnung D. Baillys von 1626 im Amsterdamer Kabinett. Man vermutet im Dargestellten den berühmten „Narren" Piro von Leyden, der, allerdings schon 1596, eine Schrift herausgab.

Abb. 15. Bezeichnet. Bereits um Jahrhundertmitte. In Paris bei R. de Rothschild eine wohl frühere unbezeichnete Fassung dieses Bildes, die zwischen dem Wiener und dem Brüsseler Werk liegt.

Abb. 16. Bezeichnet. 60er Jahre.

Abb. 17. Spätwerk. Auf einem Stück des alten Blendrahmens von zeitgenössischer Hand: „M(alle) Babbe van Haerlem. P. Frans Hals." Dies Weib auch sonst im Werk des Malers.

Abb. 18. Bezeichnet. 1616.

Abb. 19. Bezeichnet. Das Festmahl feiert den Auszug der Haarlemer Bürgerschaft nach Bergen und Hasselt vom Jahre 1622.

HENDRICK GERRITSZ. POT

geboren gegen 1585 in Haarlem, gestorben 1657 in Amsterdam. Schüler C. van Manders in Haarlem, dort unter Einfluß dann des Hals. Delft und Haarlem bestellen große allegorische Gemälde. 1634 malt er in London Karl I. In Amsterdam ist Wilhelm Kalff sein Schüler. *Abb. 24*

Abb. 24. Bezeichnet und datiert 1633.

NICOLAES MOEYAERT

Abb. 25 geboren 1592 oder 1593 wohl in Amsterdam, gestorben wahrscheinlich 1655. Auch als Landschafter tätig. Aufenthalt in Italien unter Elsheimers Einwirkung. 1630 Gildeneintritt in Amsterdam. Später von Rembrandt beeinflußt.

Abb. 25. Die Signatur war nachträglich in G. Metsu umgewandelt worden.

JOHANNES CORNELISZ. VERSPRONCK

Abb. 26 geboren zu Haarlem 1597, gestorben dort 1662. Schüler seines Vaters Corn. Engelsz. Verspronck und von F. Hals.

Abb. 26. Bezeichnet und datiert 1641.

DIRCK DIRCKSZ. SANTVOORT

Abb. 27 geboren 1610 zu Amsterdam, gestorben dort 1680.

Abb. 27. Vor 1638, wenn noch bei Lebzeiten der Frau entstanden. Den Maßen nach Gegenstück zu einem Amsterdamer Herrenbild von 1640, das den Ehemann darstellt.

WERNER VAN VALCKERT

Abb. 28 geboren gegen 1600 zu Amsterdam, wo er von etwa 1620—27 tätig ist. 1635 in Delft.

Abb. 28. Datiert 1624. (Vom gleichen Jahre ein Gegenstück mit den weiblichen Vorstehern dieses Spitals, ebenfalls in Amsterdam.) Im Hintergrunde in Reliefs die Geschichte vom reichen Mann und dem armen Lazarus.

THOMAS DE KEYSER

Abb. 29 geboren 1596 oder 1597 in Amsterdam, wo
bis 31 er 1667 stirbt (also 10 Jahre vor Rembrandt geboren und bis zu dessen Tode lebend). Sohn des Bildhauers und Architekten Hendrick de Keyser und Bruder der Bildhauer Pieter und Willem. Auch Thomas de K. baute im Nebenberuf, außerdem trieb er einen Basalthandel. Als Maler wohl unter den Amsterdamern Aert Pietersz und Corn. van der Voort gebildet. — R. Oldenbourg: Th. de Keyser's Tätigkeit als Maler. 1911.

Abb. 30. Bezeichnet und datiert 1631.

Abb. 31. Bezeichnet und datiert 1660.

BARTHOLOMEUS VAN DER HELST

Abb. 32 geboren in Haarlem 1613, gestorben in Am-
bis 35 sterdam 1670, wo er von Jugend auf weilte. Dort vielleicht Schüler des Bildnismalers Nic. Eliasz. 1653 Mitbegründer der Malergilde. Schützen- und Regentenstücke aus den 30er, 40er und 50er Jahren.

Abb. 32. Bezeichnet und datiert 1645.

Abb. 33. Bezeichnet und datiert 1654. Vielleicht erst gleich nach Potters Tod nach einer Zeichnung im Stockholmer Nationalmuseum.

Abb. 34. Bezeichnet und datiert 1647. Den Eltern wird die Schwiegertochter zugeführt.

Abb. 35. Die 4 Vorsteher der Goldschmiedezunft mit den Zieraten der Gilde und einer Dienerin. Über einer alten eine zweite Signatur mit 1657. Auf einer Zeichnung des Louvre aber 1653. Dort stehen rechts 3 Knaben, von denen einer auf dem Bilde übermalt ist.

PIETER PIETERSZ. LASTMAN

geboren 1583 in Amsterdam, wo er 1633 starb. *Abb. 36*
Lernt bei Gerrit Pietersz. Swelingh. Von 1604—07 in Rom unter starkem Einfluß Elsheimers. In Amsterdam kommen zu ihm in die Lehre 1617 Lievens, 1623 Rembrandt. — Freise: Pieter Lastman, Sein Leben und seine Kunst, 1911.

Abb. 36. Rembrandt hielt sich das Bild in einer Zeichnung fest. (Berlin.)

REMBRANDT HARMENSZ. VAN RIJN

Während seine Lebenslinie beinah ständig *Abb. 37*
fällt, steigt seine Leistungskurve unaufhalt- *bis 97*
bar. So daß das tiefste Elend mit der höchsten Produktion zusammentrifft. In Leyden 1606 (gleichzeitig mit Brouwer und Sandraert) als Sohn eines Mühlenbesitzers in besten bürgerlichen Verhältnissen geboren. Man gibt ihn auf die Universität der Stadt. Gleich aber bricht der Maler in ihm durch, er kommt zu Swanenburgh, einer Lokalgröße, in die Lehre. Mit 17 Jahren eilt er zum erstenmal nach Amsterdam, und zwar in Lastmans weitbekannte Werkstatt. Bereits nach einem halben Jahr ist er zurück, wieder im elterlichen Haus, und arbeitet auf eigene Faust bis 1631. Fünfundzwanzigjährig, inzwischen fertiger Meister, verläßt er die Provinz jetzt endgültig und zieht für immer in die Haupt- und Weltstadt Amsterdam. Er findet Saskia dort, aus bestem Hause und begütert. 1634 Ehe. Bewunderer und Wohlstand folgen. Er wird ein vielgesuchter Atelierherr, beginnt zu spekulieren und in immer größerem Stil zu sammeln. Schon 1638 aber fängt das Prozessieren an (zunächst gegen den Vorwurf der Verschwen-

dungssucht!). Trotz eines Hauskaufs scheinen die wirtschaftlichen Fundamente erstmalig zu wanken. Drei Kinder sterben, und 1642 hat das Glück mit Saskia schon ein Ende. Beziehungen zur Kinderpflegerin bringen dann für beide Teile quälendste Prozesse. Während eine zweite Magd, Hendrickje, außerehelich mit ihm zusammenhält, gibt es wirtschaftliche Auseinandersetzungen mit den Eltern Saskias und andere Verwicklungen. Das Vermögen schwindet unaufhaltsam. Trotzdem kauft er 1655 noch ein Haus, scheinbar um einem zinsunfähigen Maler Wohnung zu ermöglichen. Doch Jahrs darauf folgt Rembrandts eigener Bankrott. Gerichtlich wird sein Anwesen ergriffen und sein ganzer Kunstbesitz versteigert. Er muß verschwinden in ein Häuschen vor der Stadt, wo er sich nur schwer durchhelfen kann. Hendrickje, seinetwegen von der Kirche streng verwarnt, hält tapfer bei ihm aus. Er wird entmündigt zur Rettung kärglichster Einkommensreste vor den Gläubigern. Auch die zwei einzigen Genossen seines Alters schwinden: Hendrickje stirbt, und 1668 der Sohn Titus. Erst 1669 stirbt Rembrandt. —

Über Rembrandt als Maler handeln vor allem: W. Bode (und C. Hofstede de Groot), Rembrandt, 8 Bände, 1897—1905. Ferner W. R. Valentiner, Rembrandt (Klassiker der Kunst B. II). Beide mit Abbildungen aller Gemälde. — Kritischen Katalog gibt Hofstede de Groot, Beschreibendes und kritisches Verzeichnis B. VI. Derselbe gab heraus: Die Urkunden über Rembrandt (1906). — Biographie und Darstellung bei C. Neumann, Rembrandt (1905). — Deutung bei G. Simmel, Rembrandt (1916). — Sondergebiete erörtern unter vielen anderen: W. R. Valentiner, Rembrandt und seine Umgebung (1905). Max Eisler, Rembrandt als Landschafter (1918). C. Neumann, Aus der Werkstatt Rembrandts (1918). W. Fränger, Der junge Rembrandt (1920).

Abb. 37. Bezeichnet und datiert 1627. R.s Vater darstellend, ein erster Alterstyp (auch auf Abb. 42).

Abb. 38. Zweimal bezeichnet. Datiert 1627. Genau wie die Ganzfigurenbilder des Stuttgarter und Nürnberger Paulus zueinander verhalten sich die Teilfigurenbilder des Pariser und des Wiener Paulus.

Abb. 39. 1628 oder 1629. Neben R.s Vater ein zweiter Alterstyp (vgl. Abb. 38, 40 usf.).

Abb. 40. Um 1628. Hannah nach der Mutter als ein dritter Alterstyp.

Abb. 41. Bezeichnet und datiert 1628. Zeichnung dazu in Leyden. Der Dolch Simsons ein indischer Kris aus R.s Sammlung.

Abb. 42. Um 1629. Bezeichnet R-L (Rembrandt Leydensis), was man neuerdings irrtümlich deuten wollte als Rembrandt und Lievens. — Studie dazu im Besitz W. von Bodes.

Abb. 43. Bezeichnet und datiert 1633. Eine Variante gleicher Maße im Louvre, eine frühere Fassung von 1631 in Stockholm. In Berlin eine Rötelstudie zur Figur.

Abb. 44. Bezeichnet und datiert 1631.

Abb. 45. Ursprünglich oben abgerundet. Bezeichnet und datiert 1631, also noch im gleichen Jahre wie das vorige kleinformige Bild. Zum großen Teile auch überzeitlich dieser Unterschied, der zwischen dem eigentlichen Raum- und dem Figurenbild weitgehend durch das ganze Schaffen R.s läuft. — Ähnliche Zeichnung in der Albertina. Verwandte Silhouette aber eher im Süden. (Raffaels Madonna aus dem Hause Orléans, Correggios Neapler Zingarella usw.)

Abb. 46. Bezeichnet und datiert 1632. Alle sind Meister der Chirurgengilde und ihre Namen nach beigeschriebenen Zahlen hinten auf der Liste aufgeführt. Tulp war ein weitberühmter Arzt und zugleich viermal Bürgermeister Amsterdams. Im Chirurgenzunfthaus, für das R. malte, hingen schon „Anatomien" von Keyser und Elias.

Abb. 47. Bezeichnet und datiert 1633 (auf dem Papier mit Zeichnungen von Schiffskielen).

Abb. 48. Um 1632. Bezeichnet.

Abb. 49. Nicht datiert, aber wohl gegen 1635. Verwandtes früheres Profilbild Saskias in Stockholm (1632). Entsprechende Zeichnungen in der Albertina und bei Hofstede de Groot im Haag.

Abb. 50. Bezeichnet und datiert 1634.

Abb. 51. Bezeichnet und datiert 1633.

Abb. 52. Bezeichnet und datiert 1634. Links: AE SUE 83. Auch dieser Kopf zeigt in Ausdruck wie Technik Anklänge an F. Hals.

Abb. 53. Bezeichnet. Um 1635.

Abb. 54. Bezeichnet. Gemalt 1633. Eng beieinander stehen drei Kreuzabnahmen: zuerst das Münchener Bild, sofort darauf, wohl nach der Skizze, die Radierung gleichen Jahres und 1634 dann das Petersburger Bild. — Mit der Kreuzaufrichtung am Anfang jenes Zyklusses für den Statthalter Friedrich

Heinrich. Nur noch 6 Bilder erhalten, sämtlich in München.

Abb. 55. Darauf bezügliches Graubild in Glasgow. Das Münchener Werk im Januar 1639 vollendet. Noch 1653 konnte dieses Bild zum Kopieren reizen. (Von R. signierte Atelierwiederholung in Dresden.)

Abb. 56. Bezeichnet und datiert 1637. Vorn der alte und der junge Tobias, hinten Sara und die alte Anna. — Unter Einfluß eines Holzschnittes nach M. Heemskerk. Das Thema noch einmal in der Radierung von 1641, wo die Erregung nachklingt, wenn nun auch seitlich flächiger geschichtet. Eine Zeichnung der Albertina bezeichnet eine dritte Phase für das Thema, nochmal gehaltener und ausgerichteter.

Abb. 57. Bezeichnet und datiert 1634 (oder 1637). Die letzte Nummer auf einem rechts angesetzten späteren Bildstreifen. — Für runden Oberabschluß komponiert?

Abb. 58. Bezeichnet und datiert 1636. Wahrscheinlich in einem Brief R.s von 1639 dem Gönner Konstantin Huygens angeboten. Es solle hell in einem großen Raume hängen. Die dort genannten Maße sind etwas geringer. Klappt man die seitlich angesetzten Streifen um, die heute auf dem Original verdeckt, auf der Abbildung jedoch noch sichtbar sind, verringert man auch oben etwas, so sind die alten Maße fast erreicht. Der ziemlich tiefe obere Horizontalbruch scheinbar nicht schon eine Korrektur Rembrandts, obgleich das Bild derart verkürzt erst seine volle Wirkung tut, im Sinn des Bildausschnittes der Petersburger Danaë vom gleichen Jahr.

Abb. 59. Bezeichnet und datiert 1636. Als Deutung auch vorgeschlagen: die Braut des Tobias. Oder eine Szene aus Vondels Trauerspiel Silius und Messalina. Abhängig ein Braunschweiger Bild Bols: Kandaulus zeigt seine Frau dem Gyges. Die Bildidee klingt auch in Isaaks Segen nach (Belton House), wo aber auch nur Schulnachahmung vorliegt. — Für den ungewöhnlich zügigen Kopftyp ist im Vorwerk R.s noch am ehesten die Frau des Pellicorne heranzuziehen.

Abb. 60. Bezeichnet und datiert 1638. Innerhalb der Samsongeschichte ist es jetzt der Augenblick, den Buch der Richter 14, V, 10—12 gibt. Über Samson ein Selbstbildnis.

Abb. 61. Bezeichnet. Um 1638.

Abb. 62. Bezeichnet und datiert 1641. Hierzu in engerem oder weiterem Sinne Zeichnungen in Stockholm, Dresden, Berlin, Paris und in den Sammlungen P. Mathey und A. E. Gathorne Hardy.

Abb. 63. Bezeichnet und datiert 1642, wohl aber schon 1641 begonnen. Flüchtige Federskizze der 2 Hauptpersonen bei L. Bonnat, Paris. Rembrandt erhielt 1600 Gulden. Die wirklichen Besteller (pro Mann etwa 100 Gulden) hinten auf dem Schild genannt. Zeitgenössische Deutung: der Hauptmann F. B. Cooq gibt seinem Leutnant den Befehl zum Auszug, und so sammelt sich die Schar beim Trommelwirbel. Zwei Kopien zeigen Vergrößerungen, besonders nach links hin. Die so entstandene Frage ist noch nicht ganz entschieden, ob diese Kopien erweitern oder das Original beschnitten ist. Beschneidung wäre 1715 möglich, als das Werk aus dem großen Saal des Kloveniersdoelen in ein Zimmer des kleinen Kriegsrates abgeschoben wurde.

Abb. 64. Bezeichnet und datiert 1640. Die Brüstung schon auf dem radierten Selbstbildnis vom Jahr zuvor, ebenfalls ein Renaissancemotiv (vgl. Tizians „Ariost", der gleichzeitig mit Raffaels Castiglione in Amsterdam auftauchte).

Abb. 65. Bezeichnet und datiert 1641. Gegenstück zu einem Herrenbildnis in Brüssel.

Abb. 66. Bezeichnet und datiert 1645.

Abb. 67. Bezeichnet und datiert 1645. Zeichnung in Dresden.

Abb. 68. Bezeichnet und datiert 1645. Modell wohl von Abb. 67. Zeichnungen bei L. Bonnat in Paris, in der ehemaligen Sammlung Heseltine in London, auch in Rotterdam.

Abb. 69. Bezeichnet und datiert 1648. Verwandte Halbfigur Christi im Schloß Pawlowsk bei Petersburg.

Abb. 70. Bezeichnet und datiert 1646. Die schlichte Hütte noch im Sinn weit älterer Kunst in eine phantastische Architektur eingebaut, die auf der Abbildung versinkt.

Abb. 71. Bezeichnet und datiert 1647.

Abb. 72. Bezeichnet und datiert 1645. Ähnliche Zeichnungen in Stockholm und Berlin.

Abb. 73. Bezeichnet und datiert 1650. Die 4 Tobiasbilder von Moskau (um 1627), Brüssel (1636), Berlin (1645) und Richmond (1650) geben 4 bezeichnende Etappen der Raum- und Tätigkeitsbehandlung.

Abb. 74. Bezeichnet und datiert 1647. In näherer oder fernerer Beziehung folgende Gemälde: Lastmans Susanna (Abb. 36). Rembrandts Bathseba von 1643 (der Landschaft

nach), Rembrandts Susanna im Haag, im Louvre und bei L. Bonnat, Paris, der vordere Alte bei Bischoffsheim in Paris und ehemals bei Nemes in München. Zeichnungsmaterial: für das Ganze in Berlin, Budapest und Dresden, für Susanna in Berlin, für den vorderen Alten zweimal in der ehemaligen Sammlung Heseltine.

Abb. 75. „Rühre mich nicht an." — Bezeichnet und datiert 1651. Zeichnungen in Stockholm und bei Bloch in Kopenhagen will man in Zusammenhang bringen.

Abb. 76. Der Engel deutet Daniel, dem Niedersinkenden, den Widder, dem kein Tier der Erde widersteht, und den Bock mit dem unendlich wachsenden, die Welt bedrohenden Gehörn. In der Ferne der Palast von Susan (Daniel 8). — Zeichnung bei L. Bonnat in Paris.

Abb. 77. Bezeichnet.

Abb. 78. Eher zu verbinden mit einem Sebastian als mit einem „Christus an der Martersäule", den Rembrandt vor- und nachher älter und mit Vollbart nahm. Der Stil spricht für die Zeit um 1646 (Vermutung, Titus hier zu sehen, für etwa 1656).

Abb. 79. Bezeichnet und datiert 1654. — Bathseba ahnend mit der schicksalsvollen Nachricht Davids in der Hand. (2. Samuelis 11.)

Abb. 80. Bezeichnet und datiert 1652.

Abb. 81. Oben der Vers: AonIDas qVI sVM tenerIs VeneratVs ab annIs TaLIs ego IanVs SIXIVS ora tVLI. — Die großen Buchstaben ergeben addiert 1654. Der Gelehrte, Sammler, Dichter Six, den R. auch in einer Radierung gibt und dessen Trauerspiel Medea er illustrierte. Six wurde später Bürgermeister von Antwerpen.

Abb. 82. 83. Beide vergrößert. Bezeichnet und datiert 1654. Gegenstücke.

Abb. 84. Um 1656—57.

Abb. 85. Um 1658—59. Der durch Kopf- und Armhaltung gegebene breit rundende Bewegungszug erscheint wie Nachklang italienischer Halbfigurenbilder (vgl. in derselben Galerie die Frau des Palma vor der Laubwand).

Abb. 86. Bezeichnet und datiert 1655. Die Petersburger Bildfassung trotz ihres Datums kann nur als Variante gelten, und zwar, da in den Hauptakzenten beinah wörtlich, nur als Schulwerk. Wo sie verändert, zeigt sie sich als völlig kraftlos. Im Rock der Frau, im Helldunkel, in Josef, überall dünner, schwächlicher, die Schuldfrage sofort ersichtlich, Josef so recht ein ehrenwerter Jüngling. Von dieser Schülerhand, die immer noch im Spätwerk spukt, weil sie den reifen Stil geschmäcklerisch beherrscht, scheint unter anderem auch das Hamanbild in Moskau, das wiederum, gegen das Petersburger Hamanbild, in Psychologie, Kopftypen, Rahmenfüllung, Malerei verdünnt erscheint. Haman trotz Anlehnung an indische Miniatur, gegen die undurchdringlich tiefe Fassung Petersburgs, so recht ein glatter Intrigant, so recht vom „edlen" Königspaare abgesetzt.

Abb. 87. Bezeichnet und datiert 1657. Zeichnungen R.s oder seines Kreises bei Hofstede, Bonnat, in München, in Frankfurt umstehen das Bild.

Abb. 88. Bezeichnet, datiert unten 1662, oben 1661. Die Vorsteher der Tuchmachergilde, für den Saal des Staalhofs in der Staalstraat. Zahlreiche Retuschen zeugen vom Auswiegen der Komposition: so ging das Blatt des Buches höher, ebenso die Stuhllehne am linken Bildrand. Wäscheflächen wurden hier und dort verkleinert. — Eine Zeichnung in Amsterdam bezieht sich auf den Sitzenden am linken Bildrand. Eine beschnittene Zeichnung (Sammlung Beckerath, Berlin) bezieht sich irgendwie aufs Ganze (nicht, wie man auch vermutet hat, auf Dr. Dymans Anatomie).

Abb. 89. Um 1665 (mit manchen Gründen ist auch „etwa 1658" vorgeschlagen worden). War zerschnitten in 2 Bilder und verletzt, worauf der Vorhang oben rechts erneuert werden mußte. Retuschen R.s zeigen, wie er den Anstieg kräftigte: der König saß ursprünglich ca 15 cm tiefer. — Verwandte Zeichnung bei L. Bonnat, Paris, aber in umgekehrter Anordnung und mit Zuwachs weiterer Figuren über David.

Abb. 90. Um 1662. Als Beispiel letzter Jahre für das jugendliche Weib. Konnten in diesem Thema Abb. 49 und 51 als Vertreter für die dreißiger Jahre gelten, Abb. 67 für die vierziger, Abb. 85 für die fünfziger, so sei Abb. 90 für die sechziger Jahre eingeschoben. Eine mit neuer Einzelwirklichkeit flüssig gesättigte, dabei in striktem Relief verbleibende Porträtform, damit zugleich als Gegenstück zum Selbstbildnis der sechziger Jahre (91).

Abb. 91. Dies Selbstbildnis etwa von 1665. Bezeichnet. Wiederum lebensgroß.

Abb. 92. Bezeichnet und datiert 1663. Schloß

oben wohl in flachem Rund. Von dem Schreiber sind rechts unten nur 2 Fingerspitzen, Papier, Feder und Tintenfaß erhalten. In Stockholm die Zeichnung, die das Ganze aufbewahrt. — Von einem Conte Ruffo aus Messina bestellt, als Serie mit einem Aristoteles und einem Alexander. Im Sommer 1662 kam das Bild in Messina an, wurde aber als zu groß und nur „halbfertig" retourniert. Demnach bezieht sich 1663 auf die Korrektur Rembrandts.

Abb. 93. Um 1668.

Abb. 94. Bezeichnet „Rembrandt 16.." (die entscheidenden Zahlen nicht mehr lesbar). Um 1668. In diesem Jahr heirateten die Dargestellten, beide 26jährig (!). Des Mannes Hochzeitsjahr ist auch sein Todesjahr gewesen. — Auch biblische Deutungen sind vorgeschlagen worden: Ruth und Boas, oder Juda und Thamar.

Abb. 95. Bezeichnet. Um 1668—69.

Abb. 96. Bezeichnet. Um 1665. Haman in rotem Rock mit dunklem Mantel, gelbem Turban. Rechts Ahasver im Hermelin an weißem Tisch, mit schneeigem Turban. Links Mardochai, braunen Rockes. Alles in dunklen Hintergrund gebettet.

Abb. 97. Bezeichnet: R. van Ryn f. Um 1668—69. Unten und rechts je 10 cm angesetzt. Der Greis mit gelben Ärmeln und dunkelrotem Schultermantel. Der Hohe seitlich wieder in tiefrotem Mantel über gelblichem Gewand.

AERT DE GELDER

98 geboren 1645 in Dordrecht, wo er 1727 starb. Schüler Samuel von Hoogstratens in Dordrecht, dann Rembrandts in Amsterdam.

K. Lilienfeld: A. de Gelder, 1914. Ferner Thieme-Bekker: Künstlerlexikon B. 13.

Abb. 98. Bezeichnet und datiert 1684. — „Esther läßt sich schmücken."

CAREL FABRITIUS

99 geboren 1614. Nach Hoogstraten 1641 mit
101 ihm in Rembrandts Werkstatt eingetreten. 1643 kommt er zum erstenmal urkundlich vor in Amsterdam, dann erst 1650 wieder in Delft. 1654 früher Tod bei einer großen Explosion in Delft. Er war Hofmaler des Prinzen von Oranien. Nur ganz wenig Bilder sind erhalten.

C. Hofstede de Groot: Jan Vermeer und C. Fabritius, seit 1907. Derselbe: Verzeichnis B. I. Ferner Thieme-Bekker, Künstlerlexikon B. XIII.

Abb. 101. Bezeichnet und datiert 1654.

JOHANNES VERMEER VAN DELFT

geboren 1632 zu Delft, gestorben dort 1675. *Abb. 102*
Vielleicht Schüler des C. Fabritius. Ende 1653 *bis 111,*
Gildeneintritt. Langsam und wenig produ- *166—167*
zierend.

E. Plietzsch: Vermeer van Delft, 1911. Ferner Max Eisler: Der Raum bei Jan Vermeer (Jahrbuch der Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses B. 33). Dazu die bei Fabritius genannten zwei Werke Hofstede de Groots.

Abb. 102. Signiert gewesen: J. v. Meer. Galt aber früher als Nic. Maes oder J. Vermeer van Utrecht.

Abb. 103. Bezeichnet und datiert 1656.

Abb. 104. Bezeichnet.

Abb. 105. Rechts Reste einer alten Bezeichnung.

Abb. 106. Bezeichnet. Das Bild gehört der späteren Zeit Vermeers. Es steht sicher nicht, wie angenommen wird, vor der „Dame mit Dienstmagd" in Berlin (Sammlung James Simon). Denn letzteres Stück, nur äußerlich und im Kostüm vergleichbar, hat noch immer von den Jugendwerken her den ungleichmäßig durchgeklärten Raumbau und die (schwerlich allein durch Übermalung herleitbare) Schattenbettung.

Abb. 107. Bezeichnet. Sie sitzt mit weißem Kragen, gelbem Kleid und grünlichblauem Rock, lichtblauem Klöppelpolster hinter dunkelblauen Kissen und einer Decke mit grünem und gelbem Blattmuster.

Abb. 108. Bezeichnet. Strahlendes Blau beherrscht den Farbakkord, in dem sich Blaugrün, Orange, Gelb und bräunliches Rot befinden.

Abb. 110. Trug die falsche Signatur „Rembrandt 1644". Wurde dann vorübergehend Nic. Maes zugeschrieben. Die neue Bestimmung vertrat auch E. Heidrich.

Abb. 111. Bezeichnet.

Abb. 166—167 bringen zwei Stadtansichten des Vermeer.

PIETER CLAESZ

geboren in Burgsteinfurt (Westfalen) 1596 oder *Abb. 112*
97, gestorben in Haarlem 1661. Vater des Landschafters Claes Berchem. Tätig in Haarlem

schon vor 1617. Öfters verwechselt mit dem Stadtgenossen Heda.
Thieme-Bekker, Künstlerlexikon B. VII.

WILLEM KALFF

Abb. 113 geboren zwischen 1620 und 1625, gestorben 1693. Amsterdamer Hauptmeister seiner Gattung, doch aus der Haarlemer Schule hervorgehend. Zuerst Anschluß an Pieter Claesz und die Seinen.
Abb. 113. Solche getriebene silberne Kannen kamen aus der Werkstatt des jüngeren Lutma.

PIETER JANSZ. SAENREDAM

Abb. 114 geboren 1597 in Assendelft, gestorben in Haarlem 1665. Sohn des Stechers Fr. Pietersz. de Grebber. Eintritt in die Lukasgilde in Haarlem 1623. Seit etwa 1628 soll er sich der Architekturmalerei gewidmet haben, in der er Begründer des realistischen Kirchenporträts wurde. Seit dieser Zeit sind auch seine Arbeiten verfolgbar, die in den dreißiger Jahren milchig-gelblich in der Farbe sind und bei meist schroffem Teilanblick den unvermittelten Kontrast des Großen und des Kleinen suchen. Dann geht er mehr zur Darstellung des vollen Hauptraums über, 1641 für kurze Zeit in farbvoll-warmer Art, um dann bewußt zu einer subtilsten, weißlichblonden Harmonie zurückzukehren.
H. Jantzen: Das niederländische Architekturbild. 1910.
Abb. 114. Bezeichnet.

GERARD HOUCKGEEST

Abb. 115 geboren etwa 1600 im Haag, dort 1625 Aufnahme in die Lukasgilde. 1639 Eintritt in die Gilde zu Delft. Von Bassen ausgehend mit kleinformig gedämpften Bildern meist in Breitformat. Seit 1650 dann die durchsonnte, massig irregulär nach vorne drängende Erscheinung, fast stets an den zwei Delfter Kirchen aufgewiesen.
Jantzen: Das niederländische Architekturbild. 1910.
Abb. 115. Bezeichnet und datiert 1651. Das Grabmal W. von Oraniens war von Hendrik de Keyser.

EMANUEL DE WITTE

Abb. 116 bis 117 geboren wahrscheinlich 1617 zu Alkmaar als Sohn eines Schullehrers, gestorben 1692 zu Amsterdam. 1636 schon in der Alkmaarer Gilde. 1639 und 1640 in Rotterdam nachweisbar. 1642 Eintritt als Fremdling in die Delfter Zunft. 1654 Teilnahme am Lukasfest in Amsterdam, wo er bis zu seinem Tode lebt. Nach Houbrakens Bericht erscheint er frühreif, schroff abweisend, selbstbewußt. Da stete Not hinzukommt, wird er völlig einsam. Schließlich muß er einem subalternen Amsterdamer sich verdingen, gegen 800 Gulden Jahreslohn, Bett und Kost, allein für ihn zu malen. Prozesse quälen. Mit 75 Jahren erhängt er sich nach einem Streit. Bilder lassen sich seit 1641 verfolgen. Um Jahrhundertmitte nehmen sie das charakteristische Gepräge an, zeigen aber mit Einfluß Delfter Stadtgenossen die Farbe noch im Dienste plastischer Raum- und Körperform, ein wenig bräunlich, aber klar. Jedoch im Laufe der Amsterdamer Zeit erscheint die Farbe dann selbstherrlich, in breite Hell- und Dunkelfelder auseinandertretend, schwarzgraue Flächen neben glühendem Fluß.
Jantzen: Das niederländische Architekturbild. 1910.
Abb. 116. Bezeichnet und datiert 1669. Gegenstück vom gleichen Jahre in der gleichen Sammlung.
Abb. 117. Bezeichnet und datiert 1668.

ADRIAEN PIETERSZ. VAN DE VENNE

geboren 1589 in Delft, gestorben im Haag Abb. 1
1662. Schüler des Goldschmiedes Simon de bis 11
Valck in Leyden und des J. van Diest im Haag. 1607 vielleicht in Antwerpen. Tätig in Middelburg 1614—25 und dann im Haag. Viele Zeichnungen und Bilder gibt er mit seinem Bruder in Form von Stichen heraus. Er illustriert die Werke des Dichters Jakob Cats. Im ersten Viertel des Jahrhunderts schließt er in klarer, bunter Farbe völlig an Jan Bruegel an. Dann geht er bei lässigerer Zeichnung zu Grisaillen mit meist grotesken Bauernszenen über.
Abb. 118. 119. Gegenstücke. Beide bezeichnet und datiert 1614.

HENDRICK AVERCAMP

geboren 1585 zu Amsterdam, 1607 dort bei Abb. 1
P. Isaacsz. Seit etwa 1625 in Kampen, wo er wohl 1663 stirbt („de Stomme van Kampen“).
Thieme-Bekker, Künstlerlexikon B. II.
Abb. 120. Bezeichnet.

ESAJAS VAN DE VELDE

Abb. 121 geboren gegen 1590 in Amsterdam als Glied der großen Künstlerfamilie, gestorben schon 1630 im Haag. Seit 1610 in Haarlem, seit 1618 im Haag tätig. Maler auch von Gefechten und Gesellschaftsstücken. Landschaftsmalerei und -radierung hier wie bei den folgenden in einer Hand. Goyen sein Schüler.

Michel: Les van de Velde.

Abb. 121. Bezeichnet und datiert 1622.

HERCULES SEGHERS

Abb. 122 bis 123 geboren 1589, gestorben etwa 1645 in Amsterdam. 1607 dort Schüler des G. van Coninxloo. Um 1633 vorübergehend im Haag, dann wieder in Amsterdam tätig. — Von seiner Graphik aus hat man sein Werk bestimmt. Hier fügten sich Gemälde an, die früher als Goyen, Rembrandt oder Ruisdael gingen.

Vergl. W. v. Bode im Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen 1903.

Abb. 123. Galt früher als Rembrandt.

JAN VAN GOYEN

Abb. 124 bis 129 geboren 1596 in Leyden, gestorben im Haag 1656. Er soll Schüler von C. van Schilperpoort und von I. van Swanenburgh in Leyden, dann von W. Gerritsz in Hoorn gewesen sein. Beeinflußt aber vor allem durch Esaias van de Velde. Nach Reisen in Frankreich und Belgien in Leyden tätig bis 1631, seit etwa 1634 im Haag, wo 1651 der Magistrat das Bild der Stadt bestellt. Bei Spekulationen in Häusern, Bildern und Tulpen verliert er sein Vermögen. Die eine Tochter heiratet Jan Steen, die andere den Stillebenmaler J. de Claeuw.

Abb. 124. Bezeichnet und datiert 1629.

Abb. 125. Bezeichnet und datiert 1629. Oben etwas verkleinert.

Abb. 126. Bezeichnet und datiert 164. (Letzte Ziffer wohl o.)

Abb. 127. Bezeichnet und datiert 164. (Letzte Ziffer unklar.)

Abb. 129. Bezeichnet und datiert 1649.

SALOMON VAN RUIJSDAEL

Abb. 130 bis 131 geboren gegen 1600, gebildet unter dem Einfluß E. van de Veldes und Goyens, tätig in Haarlem, Gildeneintritt 1623, gestorben 1670. Viel weniger schöpferisch als Jakob Ruisdael, dafür weit angesehener und stets im Wohlstand.

Abb. 130. Bezeichnet und datiert 1631.

Abb. 131. Bezeichnet und datiert 1649.

AERT VAN DER NEER

geboren 1603 zu Amsterdam. Soll erst spät begonnen haben, mit Anlehnung wohl an Camphuysen und Averkamp. Erste datierte Bilder 1636. Wenig geachtet, eine große Schankwirtschaft betreibend, arm gestorben 1677. Beide Söhne wieder Maler, Jan als Nachahmer, Eglon Hendrick für Innenräume. Des Vaters Farbenskala führte zur ausschließlichen Behandlung von Winter, Mondschein, Bränden, Sonnenuntergängen, Frühlicht, Dämmerung. *Abb. 132 bis 133*

Hofstede de Groot: Verzeichnis B. VII.

Abb. 133. Bezeichnet.

JAN BOTH

geboren gegen 1610 in Utrecht, Sohn eines Glasmalers. Mit seinem Bruder Andries Schüler bei Abraham Bloemaert. Danach Reise nach Frankreich und Italien, wo Claude sein Haupterlebnis wird. 1640 in Utrecht, wo er schon 1652 stirbt. *Abb. 134*

Thieme-Bekker, Künstlerlexikon B. IV.

NICOLAES BERCHEM

geboren 1620 in Haarlem, gestorben in Amsterdam 1683. Sohn des Stillebenmalers Pieter Claesz. Unter dem Einfluß Moeyaerts und des J. B. Weenix ausgebildet. Am wichtigsten scheint aber eine Kunstfahrt nach Italien. 1642 in Haarlem, seit 1677 in Amsterdam. Werke meist datiert, so daß die Folge feststellbar. In mittlerer Zeit durchsonnter Glanz der Luft. Später schwerer, bunter, häufender. — Auch als Radierer tätig. Soll ferner Bilder von Both, Dou, Ruisdael, Everdingen, Schellinx staffiert haben. — Schüler sind H. Mommers, K. Dujardin, J. v. Huysum, J. Glauber, J. v. d. Meer jr., Ochterfelt, P. de Hooch und andere. *Abb. 135*

Thieme-Bekker, Künstlerlexikon B. III.

Abb. 135. Bezeichnet und datiert 1661.

JAN HACKAERT

geboren in Amsterdam 1629, gestorben dort wohl 1699. Etwa 1653—58 große Reise in der Schweiz und Italien. Seine fast immer italienischen Landschaften sollen von seinem Freund A. van de Velde und von Lingelbach staffiert sein. (Auch in den Figuren der „Eschenallee" will man die Hand des A. van de Velde sehen.) *Abb. 136*

PHILIPS WOUWERMANS

Abb. 137 geboren 1619 in Haarlem, wo er 1668 starb. Anregungen durch seinen Vater, ferner durch F. Hals, P. Verbeeck, Jan Wynants werden angenommen, vor allem durch P. de Laer. 1640 Gildeneintritt in Haarlem, wo er stets lebt, mit Ausnahme einer kurzen Zeit beim Maler Evert Decker in Hamburg. In den 30 Jahren Arbeitszeit soll W. mehr als 800 Bilder hervorgebracht haben. Dazu will man ihn als Staffierer in Werken anderer finden, bei Wynants, J. Ruisdael, E. Decker, Hobbema. Zwei Brüder malen ebenfalls. Große Schülerzahl. Aus dem Gesamtwerk scheint jedoch die Hand der Brüder, der Schüler (auch des Mommers) noch nicht restlos ausgesondert.

Hofstede de Groot, Verzeichnis B. II.

Abb. 137. Bezeichnet.

JAN ASSELYN

Abb. 138 geboren 1610 in Dieppe. Längere Zeit in Rom, wo er von P. de Laer und Claude beeinflußt ist. Gestorben schon 1652 in Amsterdam. Befreundet mit Rembrandt, der ihn darstellt. Eine mit J. B. Weenix gemeinsam gemalte Landschaft in der Wiener Akademie. Sein Schüler war Fr. Moucheron.

Thieme-Bekker, Künstlerlexikon B. II.

Abb. 138. Bezeichnet. — Neben dem Schwan steht „de Raadpensionaris", auf dem Ei „Holland", über dem Hundekopf „de Viant van de Staat". Da Asselyn 1652 starb, de Witt aber erst 1653 „Raadpensionaris" wurde, kann die Inschrift nur nachträgliche politische Zutat sein.

PAULUS POTTER

Abb. 139 bis 141 geboren 1625 zu Enkhuizen, begraben schon 1654 in Amsterdam. Sohn des Malers Pieter Potter. 1642 Schüler bei Jakob de Weth in Haarlem. Vielleicht auch unter Moeyaerts Einwirkung. 1631 nach Amsterdam. 1646 Mitglied der Gilde von Delft, in der des Haag fungiert er 1649. 1652 wieder in Amsterdam.

Hofstede de Groot: Verzeichnis B. IV.

Abb. 139. Bezeichnet und datiert 1647. Eine Studie zum Stier bei Lord Northbrook in London.

Abb. 140. Bezeichnet und datiert 1649. Abbildung oben etwas beschnitten. (2 alte Wiederholungen im Gegensinn erhalten.)

Abb. 141. In der Ferne Schloß Binckhorst mit Ryswick und Delft. Links die Karosse, vielleicht des Besitzers. Bezeichnet und datiert 1648.

ADRIAEN VAN DE VELDE

geboren 1635 oder 1636 in Amsterdam, wo er blieb und 1672 starb. Nächster Verwandter der Marinemaler: der ältere Wilhelm van de Velde war sein Vater, der jüngere sein Bruder. Unter Einwirkung von Potter, Wynants, Wouwerman. Neben seinen Gemälden auch Radierungen und höchst gepflegte Zeichnungen erhalten. *Abb. 142 bis 145*

Hofstede de Groot: Verzeichnis B. IV.

Abb. 142. Bezeichnet und datiert 1666. Gleich groß, aus gleichem Jahre datiert die Hirschjagd in Frankfurt.

Abb. 144. Bezeichnet und datiert 1658.

AELBERT CUYP

geboren 1620 in Dordrecht, wo er hoch angesehen bleibt und 1691 stirbt. Schüler seines Vaters Jakob Gerritsz Cuyp. Einwirkung erst von Goyen, dann von Claude. Malt gelegentlich auch Bildnisse, Stilleben und Innenräume. *Abb. 146 bis 150*

Hofstede B. II, Thieme-Bekker B. VIII.

Abb. 147. Bezeichnet.

Abb. 148. Bezeichnet.

Abb. 150. Bezeichnet und datiert 1651.

MELCHIOR D'HONDECOETER

geboren 1636 in Utrecht, gestorben in Amsterdam 1695. Sein Großvater Gilles und sein Vater Gyspert waren angesehene Maler. Desgleichen sein Oheim Jan Baptista Weenix, der ihn wie sein Vater unterrichtete. 1659 bis 1663 im Haag, dann in Amsterdam. *Abb. 151*

Abb. 151. Bezeichnet.

ALLART VAN EVERDINGEN

geboren 1621 zu Alkmaar, gestorben 1675 zu Amsterdam, Schüler Roelant Saverys zu Utrecht und Pieter Molyns zu Haarlem. Nach einer Reise in Skandinavien (um 1640 bis 1644) tätig zu Alkmaar. Seit 1645 in Haarlem, seit 1652 in Amsterdam. *Abb. 152 bis 153*

Thieme-Bekker, B. IX.

Abb. 152. Bezeichnet und datiert 1656.

Abb. 153. Foto leider links etwas beschnitten.

PHILIPS KONINCK

geboren 1619 in Amsterdam, gestorben dort 1688. Vetter des Malers Salomon Koninck, Schüler des Bruders Jakob K. und Rembrandts. Nach kurzem Aufenthalt in Rotterdam tätig in Amsterdam. Neben den panoramatischen Landschaften auch Figurenbilder *Abb. 154*

und Bildnisse (wiederholt den Dichter Vondel malend). Sehr gering bewertet von den Zeitgenossen.
Abb. 154. Bezeichnet.

JAKOB ISAAKSZ. VAN RUISDAEL

Abb. 155 bis 161 geboren in Haarlem 1628 oder 1629. Sohn eines Rahmenmachers, Neffe des Salomon R., Vetter eines Jakob R., der ihn nachahmt. C. de Vroom, G. du Bois, Cl. Molenaer, A. v. Everdingen, G. v. Hees wirken auf ihn ein. Malereien seit mindestens 1646. Gildeneintritt 1648. 1659 Bürgerrecht für Amsterdam, wo er mit Hobbema befreundet. 1681 krank und arm Rückkehr nach Haarlem, um dort 1682 im Siechenhaus zu enden. (Ein einsames glücklos verkanntes Junggesellenleben.)
Hofstede de Groot B. IV.
Abb. 155. Bezeichnet. Kleine Variante in Sammlung Kempner, Berlin.
Abb. 156. Bezeichnet und datiert 1647 (nicht 1657). Eine ähnliche Zeichnung in der Münchener graph. Sammlung, als Wynants geltend, dafür aber zu dramatisch im Auf und Ab, zu einfach kühn im Wurf.
Abb. 157. Bezeichnet und datiert 1653.
Abb. 158. Derartige Waldgebilde greifen zum Teil zurück auf Vlämisches von 1600, wie es durch Coninxloo und Bril gegeben war (Vlämische Malerei Abb. 21 und 23). Der Petersburger Sumpf speziell scheint mitbedingt durch einen Stich nach R. Savery, aber auch durch eine eigene frühere Radierung Ruisdaels.
Abb. 159. Bezeichnet. Hinten das bischöfliche Kastell sichtbar.
Abb. 161. Dieselbe Komposition in Grittleton House in England und bei Ad. Thiem in San Remo. Das Haager Exemplar ist nur Variante oder Kopie, teils auf Hobbema, mehr auf Jan van Kessel weisend: flockiger und weniger raumstraff, dicker, schwimmender in wundervollen bräunlich-gelblich-grauen Tönen.

MEINDERT HOBBEMA

Abb. 162 bis 163 geboren 1638 in Amsterdam, dort bis zu seinem Tode 1709 lebend. Ruisdael war ihm schon seit den fünfziger Jahren Lehrer und Freund. 1668 ist Ruisdael Zeuge bei dem Eheschluß des Hobbema. Er heiratet die Magd des Amsterdamer Bürgermeisters und bekommt dadurch das Amt eines Weinvermessers und -verrechners für die Stadt. Seine Bilder werden auffallend schlecht bezahlt: 10—30 Gulden melden zeitgenössische Auktionsverzeichnisse. Beim Begräbnis seines Weibes und bei seinem eigenen heißt es „Armenklasse".
Hofstede de Groot B. IV.
Abb. 163. Bezeichnet und datiert 1669 oder 1689.

SIMON DE VLIEGER

geboren 1601 in Rotterdam, gestorben *Abb. 164* 1653. Maler und Radierer von Seelandschaften, doch auch von Figurenbildern und Porträts, tätig auch für Kunstgewerbliches. Wohl Schüler des Jul. Porcellis und des älteren W. van de Velde. 1634 im Haag, 1638 in Amsterdam, 1649 in Weesp. — W. van de Velde d. J., H. Dubbels, J. van de Cappelle gehen von ihm aus.
Willis: Niederländische Marinemalerei, 1913.
Abb. 164. Bezeichnet und datiert 1649.

JOHANNES VAN DE CAPPELLE

geboren 1624 oder 1625 in Amsterdam, 1679 *Abb. 165* dort gestorben. Ein reicher Fabrikant, der eine Yacht besitzt und sich aufs Wassermalen legt, fürs Seebild bald der Erste seines Landes wird. Auch als Radierer tätig. Autodidakt, jedoch an S. de Vlieger, den er eifrig sammelt, anschließend. Kunstsammlung großen Stils mit nur dem Besten seiner Zeit. Als großer Herr wird er gemalt von Rembrandt, Hals, Eeckhout, J. van Noort. — Wie immer sind auch die Verwechslungen charakterisierend: Winterbilder galten oft als van der Neer. Wasserlandschaften als Cuyp und Rembrandt. — Willis: Niederländische Marinemalerei, 1913. Ferner Hofstede de Groot B. VII und Thieme-Bekker B. V.

JAN VERMEER VAN DELFT

Lebenslauf bei Abb. 102—111. *Abb. 166*
Abb. 166. Im Städelschen Institut zu Frank- *bis 167* furt eine Skizze, die zunächst das bewegte Viele der Dächerformen und Wolken sucht, in diesem Sinne folgerichtig einen reicheren Vordergrund aufweist, den man fälschlich z. T. für 18. Jahrhundert hält.
Abb. 167. Leider nicht datiert. Aber entsprechende Bilder Hoochs wie der Hof von 1658, also etwa gleichzeitig mit Vermeers Kupplerin, gehen in ihrer Geradlinigkeit wohl voraus. Denn Vermeer kam von der weichen

nahen Rundform. Rückbeeinflussung für de Hooch dann offensichtlich in dessen Berliner Goldwägerin.

JAN VAN DER HEYDE

Abb. 168 geboren 1637 (oder 1634), gestorben in Amsterdam 1712. Maler und Radierer. Schüler eines Glasmalers zu Gorkum. Reisen in den Rheinlanden, Belgien und England. 1690 ein illustriertes Werk über die von ihm erfundenen Feuerspritzen. Figuren seiner Landschaften glaubt man A. van de Velde zuweisen zu dürfen. Der Sohn Jan ebenfalls Maler.

Abb. 168. Bezeichnet. — Die vielen Figuren will man, mit Unrecht wohl, dem A. van de Velde zuschreiben.

GERRIT BERCKHEYDE

Abb. 169 geboren 1638 in Haarlem, gestorben dort 1698. Ansichten von Haarlem, Amsterdam, Haag. Reise mit seinem älteren Bruder durch Deutschland. Ansichten von Köln, Bonn, Heidelberg; von Rom, wohl ohne dort zu weilen.

Thieme-Bekker, Künstlerlexikon B. III.

ADRIAEN VAN OSTADE

Abb. 170 bis 172 geboren 1610 in Haarlem, wo er 1685 starb. Volks- und Bauernleben im Hause wie im Freien. (Selten nur Stilleben und Bildnis.) Ölbilder, Radierungen, Aquarelle, Zeichnungen. Siebzehnjährig bei F. Hals mit Adriaen Brouwer, der bestimmend wird. In den 40er Jahren unter Einfluß Rembrandts, danach wohl auch in Wechselwirkung mit Jan Steen. Bedingend wird er teilweis für den Bruder Isaak, für Bega, für Dusart, der nach des Meisters Tod einige angefangene Bilder fertig macht.

Hofstede de Groot B. III.

Abb. 170. Noch aus den 30er Jahren.

Abb. 171. Aus den 40er Jahren.

Abb. 172. Aus den 50er Jahren (bezeichnet und datiert 1656).

JAN MIENSE MOLENAER

Abb. 173 geboren zwischen 1600 und 1610 in Haarlem, wo er 1668 stirbt. Maler und Radierer. Bildnisse, Genre, Bibel. — Erste Periode ganz unter Einfluß von F. Hals. Gegen 1636 in Amsterdam, wo er noch 1657 ist. In dieser zweiten Periode unter Rembrandts Einfluß.

Abb. 173. Spuren einer Inschrift über der Tür.

DIRCK HALS

geboren 1591 in Haarlem, gestorben dort 1656. Unter Einfluß seines Bruders Frans. *Abb. 174*

Abb. 174. Bezeichnet und datiert 1626.

WILLEM C. DUYSTER

geboren etwa 1600 in Amsterdam, wo er schon 1635 stirbt. Soldaten- und Gesellschaftsstücke, auch Bildnisse. Persönlicher Zusammenhang mit den Genossen seiner Richtung: Freund und vielleicht Schüler P. Coddes, Schwager Simon Kicks. Früher oft verwechselt mit Deyster, Duck, Codde, Palamedes. *Abb. 175*

Thieme-Bekker, Künstlerlexikon B. X.

Abb. 175. Bezeichnet.

GERARD TERBORCH

geboren 1617 in Zwolle, gestorben 1681 in Deventer. Fast nur Gesellschaftsstücke und Bildnisse, die immer kleinformatig sind. — Seine Mutter stammte aus Antwerpen. Sein Vater, der einst als Künstler in Italien gewesen, war Steuereinnehmer geworden. Bei ihm wird Gerard ersten Unterricht empfangen haben. Vom Achtjährigen bereits sind Zeichnungen erhalten. Mit 15 Jahren wurde er nach Amsterdam geschickt, mit 17 war er Schüler P. Molyns in Haarlem. Nun setzt ein internationales Leben ein: 1635 England, 1640 Rom, 1646 in Münster porträtierend (wo Europa zum Friedensschluß versammelt war), von dort schließlich nach Spanien, seit Ende 1650 in der Heimat. — Sein Lebenswerk genauer zu umgrenzen, wird noch als Aufgabe bezeichnet. Es ist mit zeitgenössischen Wiederholungen durchsetzt. So kehrt die Amsterdamer „Väterliche Ermahnung" in Berlin wieder und geringer in London, in Gotha als Kopie Netschers. Daß die Wiederholungen meist freie sind, kann im 17. Jahrhundert noch nicht für Eigenhändigkeit zitiert werden. — *Abb. 176 bis 182*

Zuerst von Codde, Duck und anderen mitbedingt, doch gleich mit silbergrauen feinen Halbtönen im Fleisch und zarterem Helldunkel ausgestattet. Dann etwa parallel mit Metsu zu kräftigerer, vollerer Farb- und Raumentfaltung kommend, schließlich in bewußter Reserve mit wieder abgedämpften Farben innerhalb der voll mit Helldunkel durchsponnenen Fläche arbeitend.

Hofstede de Groot B. V. — Franz Hellens: G. Terborch, 1911.

Abb. 176. Bezeichnet und datiert 1653. Eine

Kopie der Hauptgruppe von der Prinzessin Wilhelmine, Gemahlin Wilhelms V. in der Weimarer Bibliothek.
Abb. 178. Obgleich beschnitten, kann der Gesamteindruck nicht wesentlich verändert sein, denn das Ganze ist auf Zusammendrängung aus. Verschiedene alte Kopien und Varianten.
Abb. 179. Über das Monogramm Terborchs war Netschers Namenszug gemalt. (Woraus zu schließen, daß dieser einmal höher bewertet wurde.)
Abb. 180. Bezeichnet.
Abb. 181. Einige alte Kopien erhalten.

ESAIAS BOURSSE

Abb. 183 geboren 1631 in Amsterdam, gestorben 1672 auf See. Tätig in Amsterdam, zeitweilig zu Schiff im Dienst der Ostindischen Kompagnie. Thieme-Bekker, B. IV.
Abb. 183. Im Inventar von Boursses Bruder wird 1671 aufgezählt „een belleblaesertge".

PIETER DE HOOCH

Abb. 184 bis 189 geboren 1629 zu Rotterdam, gestorben bald nach 1677 wohl zu Amsterdam. Er soll (mit Ochtervelt) Schüler des N. Berchem gewesen sein. Als Kammerdiener weilt er in Delft, Leyden, dem Haag. Er scheint im Gegensatze zu Terborch wenig geachtet und im Land verblieben. Jugendwerke erinnern an die verschiedensten Zeitgenossen und an das frühe Soldatenstück. Neigung zu wärmerer Färbung, Sonnenlicht und neuen Typen ist jedoch von Anfang an vorhanden. 1655 Gildeneintritt in Delft, der Stadt Vermeers. Nach den Urkunden dort bis 1657, aber bis 1665 zeigen seine Hintergründe Delfter Türme.
Der Nehmende gegenüber dem Delfter C. Fabritius ist er im Innenraum von 1658 der Farbe nach (Abb. 184), in seiner „Wache" (Gallerie Corsini) gegenständlich. Der Nehmende ist er in seiner „Goldwägerin" dann gegenüber Jan Vermeer. Der Gebende war er für letzteren vielleicht in den rotglühenden Backsteinbildern (Datierung der Vermeerschen Delfter Straße wäre hier entscheidend).
A. de Rudder: P. de Hooch. 1914. Ferner Hofstede de Groot B. I.
Abb. 184. Bezeichnet und datiert 1658.
Abb. 185. Eine andere Fassung bezeichnet und datiert 1658, bis 1914 in der Sammlung von Oppenheim, Köln.
Abb. 187. Diese innerhalb des Jahrhunderts still auswiegende Kunstphase sparsamer Parallelakzente löscht oft nachträglich noch ein Unruhe bringendes Motiv. So verschwindet hier ein Leib am Tisch, auf der „Vorratskammer" jenes Bild an der Wand, auf Vermeers Stadtansicht die größte Vordergrundfigur usf.
Abb. 188. Bezeichnet und datiert 1658.
Abb. 189. Bezeichnet.

GABRIEL METSU

geboren 1630 (frühestens 1629) in Leyden als Sohn eines Malers, der vlämischem Gebiet entstammt. Lehrer mag G. Dou gewesen sein, worauf gewisser Einfluß Halsens, dann Rembrandts einsetzt. Mit 14 Jahren schon ist er Mitunterzeichner einer Eingabe zur Errichtung einer Malergilde. Von 1657 ab in Amsterdam nachweisbar. 1667 mit 37 Jahren dort gestorben. *Abb. 190 bis 192*
Hofstede de Groot B. I.
Abb. 190. Bezeichnet.
Abb. 191. Bezeichnet und datiert 1662. Gegenstück zu der Geflügelhändlerin von 1662 (gleichfalls in Dresden).
Abb. 192. Bezeichnet. — Das Fest wurde am Dreikönigstag gefeiert (6. Januar). Wer im Kuchen die Bohne fand, erhielt die Königskrone und verteilte die weiteren Ämter.

JAN STEEN

geboren etwa 1626 in Leyden, gestorben dort 1679. Zwanzigjährig läßt er sich 1646 an der Leydener Universität einschreiben. Zwei Jahre später trifft man ihn als Mitbegründer der Leydener Malergilde. Nic. Kupfer und Jan van Goyen, dessen Schwiegersohn er wurde, sind bezeugt als seine Lehrer. Doch fehlt von ihnen beinah jede Spur im Werk des Schülers. Er schließt eher an die frühen Bauern- und Kinderbilder Molenaers und an Esaias van de Velde an. 1649—54 ist er im Haag, dann mietet er eine Brauerei in Delft. 1661 bis 1669 wird er wiederholt in Haarlem erwähnt. Die letzten 10 Jahre wieder in Leyden, wo er eine Kneipe hält. — Houbraken „will nur bemerken, daß seine Bilder und sein Leben einander glichen". *Abb. 193 bis 197*
Hofstede de Groot B. I.
Abb. 193. Bezeichnet und datiert 1668. Hinten in der Mitte der Maler selber. Für die Handlung vgl. die Notiz zur vorigen Abbildung.
Abb. 196. Bezeichnet und datiert 1667.
Abb. 197. Bezeichnet und datiert 1671 (?).

FRANS VAN MIERIS D. Ä.

Abb. 198 geboren 1635 in Leyden, wo er stets blieb und 1681 starb. Hauptsächlich Bildnisse und Genre, seltener weltliche und geistliche Geschichten. Schüler des Glasmalers A. Torenvliet, des G. Dou und des A. v. d. Tempel. — Zahlreiche Schüler, worunter seine Söhne Willem und Jan. Für Erzherzog Leopold Wilhelm von Österreich und für den Großherzog von Toskana arbeitend.
Abb. 198. Bezeichnet und datiert 1658.

CASPAR NETSCHER

Abb. 199 geboren 1639 in Heidelberg. Bei Terborch in der Lehre. Eine geplante Romreise führt ihn nur bis Bordeaux. 1662 im Haag nachweisbar, wo er im Jahre 1684 stirbt. Auch seine Söhne waren Maler. Von schwächlichster Gesundheit soll er gewesen sein. Karl II. wollte ihn an den englischen Hof ziehen.
Hofstede de Groot B. V.
Abb. 199. Bezeichnet und datiert 1666.

GODFRIED SCHALCKEN

geboren 1643 in Made bei Gertruidenberg, gestorben 1706 im Haag. Maler und Radierer. Genre, Geschichten, Bildnisse. Schüler S. v. Hoogstratens in Dordrecht und von G. Dou in Leyden. Seit 1654 in Dordrecht, dann in England für Wilhelm III. tätig, 1691 in der Gilde des Haag, gegen 1703 am Düsseldorfer Hof. Viel begehrt, hatte ein „Depot" seiner Bilder in Paris. Auch im 18. Jahrhundert an den Höfen höchst gesucht. *Abb.*
Hofstede de Groot B. V.

BERICHTIGUNGEN

Seite 23 Zeile 35 lies: etwa zwei Jahrzehnte
Seite 91 Zeile 29 lies: Schummer statt Schlummer

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Den Text druckte die Spamersche Buchdruckerei in Leipzig
den Bilderteil die Kunstanstalten F. Bruckmann in München

993971

ND Roh, Franz, 1890-1965.
641 Holländische malerei; 200 nachbildungen mit geschichtlicher
R6 einführung und erläuterungen, von Franz Roh. 1.-15. tausend.
Jena, E. Diederichs, 1921.

2 p. l., 335 p. illus. (incl. ports.) 27½cm. (Added t.-p.: Die kunst in bildern [vi])

Title in red and black

1. Painting—Netherlands—Hist. 2. Painters, Dutch. I. Title.

22—20064

Library of Congress ND641.R6 1921

Copyright A—Foreign 20032